Francisque Sarcey als Theaterkritiker

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT
ZU FRANKFURT AM MAIN

vorgelegt von

Lilian Straus-Horkheimer
aus Frankfurt a. M.

1937

Dissertations-Druckerei F. W. Kalbfleisch in Gelnhausen.

Referent : Professor Dr. Erhard L o m m a t z s c h.

Korreferent : Professor Dr. Hans G l u n z.

Tag der mündlichen Prüfung : 19. Februar 1936.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meines Vaters.

INHALTS-VERZEICHNIS.

Seite

VORBEMERKUNG:
1) Kurze Übersicht über die vorhandene Literatur, die sich mit Sarcey beschäftigt. 7
a) Wissenschaftliche
b) Monographische
c) Essaiistische.
2) Zweck und Ziel der vorliegenden Arbeit . . . 8

EINLEITUNG: SARCEYS KRITISCHES WERK (Übersicht) . 11
1) Beiträge zum Wesen der Kritik, ästhetische, dramaturgische Stoffe, allgemeinere Essais . . . 11
2) Zeitungskritik 12
3) Geschlossene kritische Darstellung eines Gesamtraumes 14

I. SARCEY UND SEINE ZEIT 15
1) Charakterisierung der Zeit :
a) Publikum und Theater 16
b) Theaterkritik 37
2) Sarceys Persönlichkeit 48
'Bon sens' — Rationalismus — Voltairianismus — Stellung zur Religion — Logik, Klarheit, Lateinertum — *'Paysan'* — Realismus — Optimismus — Toleranz — *'l'Amour du Beau'* — Moralismus — *'Sincérité'* — *'Indépendance'* — Individualismus — *'Professeur et Journaliste'*.

II. SARCEYS AUFFASSUNG VOM WESEN DER THEATERKUNST 58
1) a) Sarceys Kunstempfinden 58
b) Auffassung von Wesen, Zweck, Aufgabe der Theaterkunst 60
2) Sarceys Auffassung vom Theater . . . 64
a) Das Wesen des dramatischen Werkes . . 64
Schönheit und Ordnung 66
Handlung 66
Bewegung
Freie Willenshandlung
Konzentrierte Handlung
Klarheit und Logik 68
Auswahl 68
Keine Details
Keine kompliziert angelegten Charaktere.
Einheit des Eindrucks 70
'Lieux communs', 'Idées générales' . . . 71
Wahrheit und Wahrscheinlichkeit . . . 72
b) Die Gestaltgebung des dramatischen Werkes . 73
1) Künstlerische Organisation des Dramatikers . 73
'Optique du théâtre'
'Goût' (Beauté, bienséance)
Originalität.
2) Die theater-technische Organisation des Dramatikers 75
'Scène à faire' 75
Aufbau (Exposition etc.) . . .
'L'Art de la préparation' . . . 78

Seite

Die verschiedenen Gattungen . . . .
'La pièce bien faite' 80
'Vaudeville' 80
'Melodrame' 81
'Chef-d'oeuvre' 82
Komödie und Tragödie 83
Thesenstück 83
Bühnensprache und Bühnenstil 84

III. SARCEYS AUFFASSUNG VOM WESEN DER THEATERKRITIK UND SEIN KRITISCHES WESEN . . 87

1) *'Juger'* und *'jouir'* 88
2) Das soziale Element 89
3) Sarceys kritisches Verhalten 91
'Les infiniment petits' (Relativité) . . .
Aufgabe und Kraft . . . . .
'Critique dramatique expérimentale' . . .
Hauptidee . . . . . .
'Critique racontée' . . . . .
Dauerwert der Kritik und Meinungsänderung . .
'Sens du relatif' — 'Transposition' . . .
Unbefangenheit . . . . .
Sinn für Originalität und Neues . . .
Lob und Tadel. *'Critique des beautés'* . . .
4) Theaterkritik und Schauspielkunst . . . 100
a) Aufgabe des Theaterkritikers dem Schauspieler gegenüber 100
b) Auffassung von Schauspielkunst . . . 102
Bühnenfigur und Persönlichkeit . . .
Originalität . . . . . .
Lebenswahrheit der Personen . . .
Wahrscheinlichkeit und Wahrheit . .
Bühne und Historie . . . .
Maß . . . . . .
Bewegung . . . . . .
Stimmlicher Ausdruck und *'diction'* . . .
5) Frage der Bühnendekoration 106
Überflüssigkeit der Dekoration . . .
Dekoration und Historie . . . .
Dekoration und Naturalismus . . .
Theater und Wirklichkeit . . . .

IV. SARCEY UND DAS REPERTOIRE. SARCEYS LITERARISCHE URTEILE 108

Sarcey und die Klassik 108
(Das antike Theater — Corneille — Racine — Molière.)
Regnard 113
Marivaux 114
Beaumarchais 115
Shakespeare 117
Voltaire 118
Komödie des 18. Jahrhunderts ('Drame') . . 119

Seite

Melodramen und Vaudevilles 119
Scribe 120
'Melodrame' . . . . . .
Victor Hugo 123
Dumas père 124
George Sand 124
Musset 125
Ponsard 125
Balzac 126
Augier und Dumas fils 126
Barrière 127
Sardou — Labiche — Pailleron 128
Meilhac — Halévy 129
Becque 129
Zola 131
Théâtre Libre, Comédie Rosse . . . .
de Curel — Brieux — Courteline . . .
Ibsen 133
Gerhart Hauptmann 134
Maeterlinck 134
Rostand 135

V. SCHLUSS: BEDEUTUNG SARCEYS ALS THEATER-KRITIKER 136

1) Sarcey und seine Vorgänger und Zeitgenossen . . 136
2) Sarceys Originalität 140
3) Sarceys Wirkung auf das Publikum. Autorität und Popularität 142
   a) Gehaltliche Gründe 142
   Sincérité — Sécurité — Erfahrenheit.
   b) Formale Gründe 144
   Sprache: Causeurton — Lebendige, einbeziehende Sprache — *Bons mots*, Witz, Esprit — Bilderreichtum — Eindringlichkeit (Wiederholung, Häufung, Gegenüberstellung) — *Français de France.*
4) Sarcey und die heutige Theaterkritik 147
   Sarcey im Urteil der Theaterkritiker der *'Chronique théâtrale'* des *'Temps'* von heute: Pierre Mille, — Sarcey im Urteil seines Enkels Pierre Brisson.

Namensverzeichnis 151

Bibliographie 154

Vorbemerkung.

1. Kurze Übersicht über die vorhandene Literatur, die sich mit Sarcey beschäftigt.

Seit Sarceys Tod 1899 hat man sich verschiedentlich mit Persönlichkeit und Werk des *maître de la critique* beschäftigt.

1911 erschien in Greifswald eine Dissertation von Heinrich Behrens, die *Sarceys Theaterkritik* zum Thema hat. Der Verfasser bringt eine Darstellung von Sarceys 'kritischer Methode' und seinen 'dramatischen Prinzipien' und nimmt dazu die von Adolphe Brisson, Sarceys Schwiegersohn, herausgegebenen Feuilletons des Meisters: die *Quarante Ans de Théâtre* zur Grundlage seiner Untersuchungen.

Es ist in gewisser Hinsicht zu bedauern, wie noch näher zu zeigen sein wird, daß Behrens nicht die Theaterfeuilletons des *Temps* direkt eingesehen hat, die ein echteres und ungleich lebendigeres Bild von Persönlichkeit und Werk des Kritikers geben.

Vielleicht hätte dann der Verfasser auch von der Formulierung 'Prinzipien' abgesehen, zu der die Sammlung der Feuilletons verführen mag; da Brisson sich genötigt sah, nur Einzelnes aus dem Riesenwerk[1]) Sarceys auszuwählen, für das, wie er in seinem *Avant Propos* zu den *Quarante Ans de Théâtre*, sagt, *'quatre-vingt tomes n'eussent pas suffi'* (p. VI), war eine Condensierung und Nebeneinanderstellung von in den Feuilletons zeitlich getrennt liegenden Gedanken und Gesichtspunkten nicht zu vermeiden. Bei Sarcey von Prinzipien zu sprechen, erscheint uns ungeeignet, bei ihm, dessen eigentlichstes Prinzip es war, wie er oft betonte, keine Prinzipien zu haben.

Behrens sieht von einer Hineinstellung des Werkes in die Zeit vollkommen ab. Seine Absicht ist lediglich, Sarceys Theaterkritik, so wie sie sich aus den *Quarante Ans de Théâtre* ergibt[2]), klar darzustellen.

Eine zweite größere Arbeit, die größte über Sarcey, ist die von Luigi de Anna. Das Buch ist monographischer Art und trägt geschickt das zusammen, was in einzelnen Essais, so besonders von Larroumet und Doumic, was den Kritiker betrifft, zu finden ist. Der Teil, der das Leben Sarceys darstellt, ist amüsant erzählt, mit vielen Anführungen aus Sarceys *Souvenirs*, Erzählungen und Anekdoten aus dem Munde von denen, die Sarcey nahegestanden haben. Das Buch

---

[1]) Larroumet nennt ihn einmal, um den Umfang seines Werkes zu kennzeichnen: 'le Dumas père de la chronique et du feuilleton. — „Jusqu'au seuil de la vieillesse, il a écrit 2 ou 3 articles par jour". etc. *(Nekrolog,* abgedruckt in *Q. A. d. Th.* I/18)

[2]) vgl. das Vorwort bei Behrens.

ist sehr liebevoll geschrieben und vermittelt vor allem einen lebendigen Eindruck vom Menschen Sarcey.

Die Darstellung ist wohl kaum wissenschaftlich zu nennen, ihre Absicht ist, der eigentümlichen Persönlichkeit Sarceys ein schönes Denkmal setzen. In seinem Buch, das 1919 veröffentlicht wurde, aber schon vor dem Kriege begonnen und der Ereignisse wegen nicht gleich beendet wurde, will Luigi de Anna erzählen, nicht untersuchen.

Schon 1904 brachte Faguet in seinen *Propos littéraires* eine kürzere monographische Skizze über Sarcey, die von Luigi de Anna benützt wurde.

Von kleineren Essais über Sarcey und sein Werk ist vor allem eine sehr feine kürzere Darstellung von Larroumet, seinem Nachfolger am *Temps*, zu nennen, die er 1906 in seinen *Études de critique dramatique* brachte. Wir konnten aus diesem Aufsatz, wie auch aus den Darstellungen von Faguet, von Lemaitre, von Souday, Castets und Geiger, sowie aus den Nekrologen von Claretie, Faguet, Larroumet, Lemaitre, Fouquier, Theuriet und Brisson Bestätigungen für unsre gewonnenen Ansichten finden. Geiger und Castets wie auch die zahlreichen Nekrologe bringen recht gute Ueberblicke über das Werk Sarceys, die sich Luigi de Anna zunutze macht und zum Teil wörtlich übernimmt. Aber sie sind bald nach dem Tode Sarceys entstanden, und man spürt in ihnen zu viel von dem Willen, über den Verstorbenen Gutes zu sagen.

Kurze, ihres Urteils wegen interessierende Skizzen bringen außerdem u. a. noch Doumic: *Les feuilletons de Sarcey* in seinen *Etudes sur la littérature française* und Faguet: *Deux Morts: Sarcey et Becque*, eine Darstellung, die jedoch keinen Vergleich, sondern eine getrennte Behandlung enthält; auch die Aeußerungen von Sarceys Gegnern waren uns interessant, so vor allem die von Becque und Mirbeau.

2. Zweck und Ziel der vorliegenden Arbeit.

Die Gefahr bei all diesen kleineren Darstellungen ist die der Verallgemeinerung und Schematisierung. Sie alle, aber auch Behrens fragen: wie hat Sarcey kritisiert? was ist der Inhalt seiner Kritik?

Wir möchten mehr wissen: Neben Art und Inhalt seiner Kritik interessiert uns vor allem, wie es möglich war, daß Sarcey auf Grund dieser Kritik 40 Jahre lang in weitesten Kreisen als Autorität und absoluter Angeber in Theaterdingen galt, daß seine Feuilletons vom Publikum bis über die Grenzen Frankreichs hinaus mit großem Eifer verfolgt wurden[3]), sodaß die Auflageziffer des *Temps* am Sonntag abend

[3]) vgl. die Nachrufe von Ludw. Geiger i. *Literar. Echo* I p. 1133 f. Im *Berliner Tageblatt* (250), Mai 1899 das Feuilleton v. Theodor Wolff; in d. *Frankfurter Zeitung* (137), Mai 1899 die Skizze v. Emil Ney (Paris); in der *Neuen Freien Presse* (12476), Juni 1899: Carl Wittmann; F. V. in der *Beilage zur Allgemeinen*

mit Sarceys *Chronique Théâtrale* auf das Doppelte stieg. Wir werden dann zu fragen haben, was seine ungewöhnliche Popularität ausmachen konnte, sodaß er schließlich kurz *oncle* genannt wurde.

Wir können diese Fragen nicht nur aus der Betrachtung seiner Theaterkritik beantworten, sondern müssen Sarcey in seine Umgebung stellen. Wir müssen das Publikum zunächst kennen lernen in seinen Beziehungen zum Theater seiner Zeit; das wird uns zur Frage nach Geschmack und maßgebender Instanz in Fragen des Geschmacks führen. Ein Ueberblick über das Verhältnis des Publikums zum Theater wird uns zeigen, wie das Geschmacksträgertum in Frankreich sich während der drei letzten Jahrhunderte wandelte, wie die *opinion publique* nach der Revolution aus den Händen des Salonpublikums in die der Journalisten übergeht. — Ein weiterer Abschnitt, der sich dann mit der Entwicklung der Theaterkritik beschäftigen wird, bringt zugleich die notwendige Ergänzung zu dem vorher Behandelten und ein Bild des Zustandes der Theaterkritik, wie Sarcey sie zu Beginn seiner Kritikertätigkeit antraf. Wir werden daraus erkennen können, was Sarcey übernahm und worin er originell war. Wir werden schließlich an den entsprechenden Stellen andere gleichzeitig schreibende Kritiker heranzuziehen haben, um durch Vergleiche Sarceys Eigenart deutlicher herausarbeiten zu können. Zur Beantwortung der Frage nach Sarceys Bedeutung wird endlich nötig sein, die heutige Theaterkritik nach Aeußerungen über Sarceys Kritik zu untersuchen und zu sehen, ob und inwiefern man sich heute zu Sarcey bekennt oder von ihm abrückt.

Es erschien uns ferner notwendig, ehe wir an die Darstellung des Werkes des Theaterkritikers herangingen, die Persönlichkeit Sarceys kennen zu lernen, wie sie einerseits herauswächst aus ihrer Zeit, aber zum andern ihre Besonderheit offenbart; wir müssen seine Grundanschauungen kennen, die Grundlagen seiner Geisteshaltung.

Es wurde schon erwähnt, daß zu einer Untersuchung von Sarceys Theaterkritik die Sammlung *Quarante Ans de Théâtre* uns nicht auszureichen scheint; wir haben daher vor allem die *Chronique Théâtrale* des *Temps* selbst eingesehen. Eine Auswahl wie die der Feuilletons Sarceys durch Brisson hat den doppelten Nachteil: einmal nicht vom Verfasser selbst getroffen zu sein, zum andern, nur das zu bringen, was Brisson und seine Helfer, vor allem Larroumet, als wertvoll und von Dauerwert halten. Das Lebendige, Aktuelle geht bei einer solchen Zusammenstellung vollkommen verloren; besonders, da Brissons Ausgabe nicht die äußere Form des Feuilletons behalten hat, der Uebersichtlichkeit wegen, und anstatt der Längsschnitte, die eine interessante Einsicht in das Repertoire und die jeweilige Stimmung des Publikums geben, Querschnitte bringt, d. h. Zusammenrückungen von zeitlich entfernt gelegenen

---

Zeitung (115) Juni 1899; Dr. Erich Meyer i. *Internationalen Literaturblatt* (13) 1899; Rudolf Lothar i. d. *Wage* (22) 1899. — Auch in Amerika findet man zahlreiche Nachrufe: u. a. im *'Critic'* July 1899; im *'Bookman'* July 1899; — in Ungarn: *Magyar Géniusz*, Mai—Juni 1899. etc. etc.

Urteilen über ein gleiches Sujet, die nach den Gesichtspunkten des für die Dauer literarisch Wertvollen zusammengestellt sind. Man kann Des Granges im weitesten Maße rechtgeben, wenn er über diese Collection sagt: *"Je ne connais pas de livres plus maladroitement cuisinés que les trois volumes où figurent, par lambeaux, quelques feuilletons de J.-J. Weiss — si ce n'est cependant la collection des 'Quarante ans de théâtre de Sarcey. Evidemment pour ce dernier recueil, les éditeurs ont été très embarrassés devant l'énorme collection du Temps; . . c'est dire que les historiens du théâtre sous le Second Empire et la Troisième République ne devront user de ces huit volumes que comme d'un guide assez incomplet, et s'adresser au texte original de Sarcey"*[4]).

Es handelt sich zwar in unserem Fall weniger um die Darstellung der Theatergeschichte als die des Theaterkritikers. Um so größer erscheint uns aber die Notwendigkeit, sich an die Quellen selbst zu halten, Sarcey da aufzusuchen, wo er unverfälscht zu finden ist, in den *'Lundis'* des *'Temps'*. Diese Forderung scheint uns um so wesentlicher, als Sarcey ausdrücklich zu betonen pflegte, daß er seine Feuilletons nicht zu sammeln wünsche, da er lediglich *au jour le jour et dans la langue du jour* schreibe und schreiben wolle. Sarcey spricht es oft aus: *"Ce feuilleton ne vaut que par la sincérité de l'émotion du moment. C'est Fénélon qui disait de l'orateur: Il pense, et la parole suit. On devrait dire du critique de théâtre: Il sent, et la parole suit. — Ah! si j'écrivais dans une revue! si je composais un livre! . . . — Mais j'écris dans un journal, c'est-à-dire au jour le jour, disant les choses du jour, dans la langue du jour".* (IV/178/79).

Der ganze Charme des causierenden Kritikers, die frische Unmittelbarkeit mußte bei der Bereinigung, die das große Werk Sarceys in der Zusammenschneidung durch seine Herausgeber notwendig erfahren hatte müssen, verloren gehen. Wer Sarcey daher wirklich kennen lernen will, muß die Feuilletons aufschlagen, die er jeden Montag früh, 40 Jahre hindurch, in der *Opinion Nationale* (1859—67) und im *Temps* insbesondere (1867—99) veröffentlicht hat.

Da es uns vor allem um den Theaterkritiker zu tun ist, konnten wir von einer genaueren Untersuchung anderer Artikel, die Sarcey in den *Annales politiques et littéraires*, in der *Revue Bleue*, in der *Revue d'Art dramatique*, in der *Revue Hebdomadaire*, in der Zeitschrift *Cosmopolis* etc. etc. veröffentlichte, im allgemeinen absehen und uns auf die für unser Thema wesentlichen Beiträge beschränken[5]).

---

[4]) Des Granges, Charles-Marc: *La Comédie et les Moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet.* Paris 1904, (Albert Fontemoing, Editeur); Introduction p. XXI—XXII.

[5]) Wir fanden wichtige Ergänzungen z. B. in der *Revue d'art dramatique* 1886, I, pl/13, 65/77: 'L'acteur', oder in der gleichen Zeitschrift, 1887, VII, p. 1/11: 'La critique et les acteurs', in der *Revue Bleue,* 1884, VIII, p. 321/29, 361/67, 391/97, 464/70, 490/94, 521/27: 'Comment je suis devenu journaliste', etc. etc.

Einleitung:

Sarceys kritisches Werk.

(Ueberblick).

Sarcey lebte und webte in Theaterdingen. Diese große Liebe macht seinen ungeheuren Fleiß verständlich. Keinen Montag während vierzig Jahren fehlte sein Feuilleton — und als es zweimal nicht zu finden war, so war es zuerst, als sich Sarcey einer notwendig gewordenen Staroperation unterziehen mußte, denn der schwer Kurzsichtige war schon fast erblindet, das zweite Mal aber war es im Jahre 1899, als er sich die Erkältung zugezogen hatte, die sehr bald zu seinem Tode führte.

1. Beiträge zum Wesen der Kritik. Aesthetische, dramaturgische Stoffe. Allgemeinere Essais.

In den Ferien des Théâtre-Français, wenn Sarcey nicht die Gruppe der Schauspieler an die Orte ihrer Gastspiele begleitete, wie London, Monte Carlo, Orange etc.[1]), beschäftigte er sich auf eine andere Weise mit dem Theater: er erörterte Fragen, griff sie auf, wie sie ihm gerade in den Sinn kamen, nicht programmatisch, in dem Gedanken, eine Dramaturgie zu schreiben, wie ihm überhaupt jeder Gedanke an eine gesammelte Herausgabe seiner Feuilletons fremd war; infolge seiner intensiven Beschäftigung mit der Welt des Theaters fielen ihm oft Fragen ein, mehr ästhetischer oder dramaturgischer Art, die er dann zurückschob, um sie in den Ferien zu behandeln.

So entstand Juni bis September 1876 sein *Essai d'une esthétique de théâtre*, wo er eine Definition des *art dramatique* gibt, sich mit den Bedingungen der dramatischen Kunst beschäftigt, die romantische Formel des *mélange du rire et des larmes* aufgreift und von seinem Standpunkt aus dazu Stellung nimmt; er spricht da über *les pièces gaics et les pièces tristes* und schließlich über die *unité d'impression*.

1869 finden wir im Juli, während die Theater geschlossen sind, Feuilletons über die Frage: 'Theater und Moral', etc. 1885 über die *Directions de la Comédie-Française*. Brisson bringt im ersten Band der *Quarante Ans de Théâtre* Stücke aus diesen Feuilletons. Hier ist auch eine andre Ferienreihe Sarceys zu lesen, in der er über *Quelques Critiques* plaudert.

---

[1]) vgl. die Feuilletons in Q. A. d. Th. I/335 ff.

Plaudert, denn ebenso wie die Feuilletons, die sich mit dem Repertoire beschäftigen, sind auch diese mehr theoretischen in einem leichten Causeurton gehalten, frisch herauserzählt, *au jour le jour;* man spürt deutlich, daß sie nicht in der Absicht geschrieben sind, mehr zu sein als ein Feuilleton *au jour le jour et dans la langue du jour ;* sie gelten für die Woche, in der sie verfaßt sind, sie in einem Band für die Nachwelt zusammen zu fassen, erscheint ihm unnötig. Es würde ihm schwer fallen, seine Darstellungen in gepflegterer Form zu bringen. Er, der sich dem Publikum so nah fühlt, unterhält sich in diesen Montagsaufsätzen mit seinen Lesern frei, ungeniert, wie man spricht. Oft antworten ihm seine Leser, und eine lebhafte Correspondenz entsteht um diese oder jene Frage. Sarcey betrachtet es als seine vornehmste Aufgabe, diese große und immer größer werdende briefliche Verständigung mit seinen Lesern zu betreiben. Weniger um theoretische Fragen als um Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung eines Stückes der Woche ging es da freilich.

2. Zeitungskritik.

Mit großem Eifer verteidigte der Kritiker seine Meinung. Er, der jeden Abend ins Theater ging und oft zu den vier Abendstunden noch vier Mittagsstunden für eine Matinée opferte, ließ es sich jedoch nicht verdrießen, eine Vorstellung ein zweites und ein drittes Mal zu besuchen, wenn man ihm schrieb, er habe sich in einer Beurteilung geirrt. Und freudig revidierte er sein Urteil, wenn er es aus Ueberzeugung bessern konnte.

In den *Quarante Ans de Théâtre* findet sich mancher Briefwechsel mit Autoren, Schauspielern und anderen Lesern aus der Fülle der in der *Chronique Théâtrale* des *Temps* zu findenden abgedruckt[2]), denn er greift diese Meinungsverschiedenheiten gern auf und führt sie in seinem Feuilleton an, als Anregung und Belehrung für das Publikum.

Wenn Sarceys Kritiken auch im Ton etwas *légères* sind, so sind sie doch mit dem ganzen Ernst und Verantwortungsbewußtsein geschrieben, die Sarcey als Kritiker fühlte. Die theaterkritischen Feuilletons erschienen nur am Montag und brachten dann die Kritik der in der Woche gespielten Stücke. Dadurch hatten natürlich diese Beurteilungen einen großen Umfang. Der Vorteil dieser Montags-Kritiken im Gegensatz zur Kritik *au jour le jour* war, daß es dem Kritiker möglich war, sein Urteil ausreifen zu lassen. War er sich einer Sache nicht sicher, so konnte er im Laufe der Woche das Stück noch einmal besuchen.

---

[2]) z. B. Correspondenz mit Coquelin: II/159; mit M. J. du Tillet (von der Revue Bleue): II/124; mit Jean Aicard (Vertreter der 'Jeunes'): VII/191; mit Zola: VII/1 ff. etc., außerdem mit Sardou, Becque, Dumas fils etc. etc.

Diese Möglichkeit nützte Sarcey oft aus. Von einem Stück, das am Samstag abend zum ersten Mal gespielt wurde, sagte er prinzipiell nichts aus, sondern wartete mit der Beurteilung eine Woche, bis sich seine Meinung gefestigt hatte. So ist auch Sarcey Gegner der Kritik, die gleich nach der Vorstellung über das Stück aussagen soll[3]).

Die Aufgabe des Theaterkritikers einer Zeitung unterscheidet sich von der des Buchkritikers u. a. darin, daß er, nimmt er seine journalistische Tätigkeit ernst, ziemlich wahllos alles besprechen muß, was auf der Bühne gespielt wird, während der Buchkritiker nur das in seinem Feuilleton behandeln wird, was ihm der Besprechung wert erscheint. Natürlich gibt es auch Theaterkritiker, die verachtungsvoll an jeder minderwertigen Produktion vorübergehen und, wenn nicht gleich ein *chef-d'oeuvre* auf dem Plan erscheint, lieber ein ästhetisches Geplauder über irgend eine Kunstfrage bringen. (J a n i n, G a u t i e r, z. B.) Ganz anders Sarcey: mit derselben Intensität wird ein M o l i è r e oder ein L a b i c h e behandelt, eine *haute tragédie* R a c i n e s oder ein schauriges Melodrama D'E n n e r y s oder eine Vaudeville eines längst Vergessenen. Was einmal auf der Bühne war und von einem Publikum mit mehr oder weniger Beifall aufgenommen wurde, ist wert, besprochen zu werden, wenn es nur *du théâtre* ist.

Man kann, mit Recht, Befürchtung hegen, daß bei einer solchen das Mindeste noch als betrachtenswert achtenden Kritik die Gefahr der Zersplitterung und Neigung zu einer kleinlichen Betrachtungsweise groß ist. Ein Kritiker, der so zu jedem Stück Stellung nimmt, wird allmählich die Höhen und Tiefen in der Theaterliteratur nicht mehr gut unterscheiden können. Für den, dem alle kleinen und kleinsten Produktionen, sobald sie einmal auf dem Theater gebracht wurden, einer Kritik wert sind und somit einer Vertiefung in sie, für den also das Werk an sich gilt und weniger der Raum, aus dem es hervorging, dem wird leicht der große überschauende Blick fehlen, der ein Werk als Produkt seiner Zeit zugleich erkennt und aus ihr heraus zu verstehen sucht. Ihm werden die großen Zusammenhänge verschlossen bleiben, und sollte er einmal über ein größeres Gebiet zu urteilen haben, so wird er nicht die notwendigen natürlichen Entwicklungen sehen, sondern einzelne kleine Erhebungen. Er wird monographische, aber keine literaturgeschichtlichen *résumés* bringen.

3. Geschlossene kritische Darstellung eines Gesamtraumes.

Fragt man daher nach Sarceys größeren Darstellungen, so kann man da eigentlich nichts anführen. (Im Gegensatz zu fast allen Kritikern seiner Zeit: Lemaitre, Faguet, Larroumet, Brunetière, Doumic etc.). Wenn er S é c h é s Annalen des Theaters eine überblickende Einleitung über die Entwicklung des Theaters der letzten Jahrhunderte voraus-

[3]) Vgl. Q. A. d. Th. I, 110.

schicken soll, so ist dieser 'Ueberblick' in keiner Weise von einem darüberstehenden Standpunkt aus betrachtet. Versucht er in einigen Feuilletons im März 1884 die Evolution der dramatischen Kunst darzustellen, so werden seine Artikel auch nur wieder eine Aufzählung der von ihm mit mehr oder weniger Recht so genannten *chefs-d'oeuvre*. Gerade weil er diesen scharfen und guten Blick für das Kleine hatte, mag ihm die Fähigkeit für die große, weite, einordnende Sicht abgehen. Eine geschlossene kritische Darstellung eines Gesamtraumes oder des Gesamtwerkes eines Dichter, wie seine *confrères* in der Kritik sie brachten, finden wir bei Sarcey nicht[4]).

[4]) Faguet besonders ist dies aufgefallen: „Je ne sais trop pourquoi, schreibt er in seinem Nachruf auf Sarcey, comme journaliste, il évitait les grandes questions. Il préférait les petits faits, les menues affaires, voire les 'questions de mots', qu'il aimait particulièrement". *(Q. A. d. Th.: I/9).*

I. Sarcey und seine Zeit.

1. Charakterisierung der Zeit.

Sarcey schreibt bewußt als Journalist seine Theaterkritik. Er weiß um die Forderung nach Aktualität, die die Institution des Journals mit sich bringt, weiß, daß er den Strömungen des Tages offen sein muß: *"Un journaliste"*, schreibt er, *"ne doit pas lutter contre le torrent du jour, il faut qu'il s'y abandonne, en le dirigeant du mieux qu'il peut. Les écrivains de l'étage supérieur ne sont-ils pas forcés eux aussi, de compter avec les passions du moment, avec les accidents que chaque jour apporte et jette dans le courant de la politique?"* (I/53).

Um daher Sarcey in seinem Werk ganz erfassen zu können, muß man den *torrent du jour* kennen: muß wissen, welche Strömungen um diese Zeit, welche traditionalistischen Ideen lebendig sind; welche Autoren vergangener Zeiten noch auf das Publikum wirken und wodurch, welche beiseite geschoben sind; was die Zeit an Neuem bringt, und wie weit sich dieses Neue durchsetzt.

So in seine Zeit hineingestellt, also als französischer Theaterkritiker am *Temps* — und es ist sehr wichtig, daß Sarcey gerade am *Temps* schreibt, dem damals von der Gesellschaft bevorzugten Blatt, — wird Sarceys Theaterkritik lebendiges Interesse gewinnen, seine Erscheinung wird nicht eine Zufälligkeit sein, sondern sein Werk ein spezifisches Dokument des Frankreichs der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte seiner Theaterkritik, aber auch ein Beitrag zu seiner Kulturgeschichte.

Gerade das 19. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte zeigt eine ungeheure Mannigfaltigkeit literarischer Strömungen, die sich in der Theaterproduktion sehr deutlich auswirken. Zahlreiche Kritiker äußern sich in diesem *siècle hypercritique* (Lemaitre) zu bestehenden und neuen literarischen Erzeugnissen, und ein sehr theatersüchtiges Publikum[1]) läßt in seinen Vorzügen und Ablehnungen seinen Geschmack deutlich erkennen.

Es wird daher unsre erste Aufgabe sein, Theater und Publikum in ihrer engen Wechselwirkung, denn gerade unter diesem Aspekt müssen

---

[1]) Doumic sagt in seinem *Théâtre Nouveau* in der Préface : „Tandis que beaucoup de monde n'ouvre pas un livre — tout le monde va au théâtre. Pour beaucoup de gens le théâtre est toute la littérature". Und er fährt fort, indem er ein bekanntes französisches Wort anführt: „Ne dites pas de mal du théâtre; c'est la dernière religion de la France". (René Doumic, Le *Théâtre Nouveau*, Paris, 1908).

sie ja für die Betrachtung eines Kritikers von Bedeutung sein, darzustellen.

a) Publikum und Theater.

Es schien uns wichtig, mit der Darstellung der Beziehungen zwischen Publikum und Theater nicht erst um 1850, d. h. um die Zeit des Auftreten Sarceys, zu beginnen, sondern da anzufangen, wo zum ersten Mal ein Publikum im modernen Sinne zu finden ist, wo zugleich ein Theater beginnt, das noch heute lebendig ist, das moderne Theater also seinen Anfang hat, und wo wir zugleich erstmalig Ansätze zu einer Theaterkritik gewahr werden können: nämlich in jenen berühmten 30er Jahren des 17. Jahrhunderts.

In seiner vorzüglichen Studie über das Publikum des 17. Jahrhunderts spricht Auerbach[2]) davon, daß 1629 sich zum ersten Mal die Anwendung des Wortes *'public'* auf ein Theaterpublikum findet, um dann ganz unmißverständlich bei Corneille 1634 angeführt zu werden. Von etwa 1660 ab, meint Auerbach, könne man dann von einem einheitlichen Publikum sprechen. Wichtig für die Entwicklung von Theater und Publikum ist dann auch das Gesetz von 1641, das der Rehabilitierung des Theaters dienen sollte und zugleich mit der Erziehung des Publikums ein gehobenes Niveau für das Theater ermöglichte. — Für das Theater brauchen wir nur das Datum 1636/37 zu nennen, die Zeit des Erscheinens des 'Cid'. — Im gleichen Jahrhundert, kurz nach dem Regierungsantritt Ludwig XIV., finden wir im *'Mercure Galant'* gelegentlich die ersten Theateranalysen von Donneau de Visé, die leise an das spätere Theaterfeuilleton erinnern.

Unsere Ausführungen über das Publikum des 17. Jahrhunderts konnten wir kurz fassen. Neben Auerbachs Studie seien noch die kürzlich erschienenen Arbeiten von Pierre Mélèse erwähnt, einmal das sich sehr eingehend mit *Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV* beschäftigende Werk, zum andern das wertvolles Material liefernde *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV*[3]).

Unsre Untersuchungen über Theaterpublikum, Geschmack und Theater des 18. und 19. Jahrhunderts haben uns zu der Erkenntnis geführt, daß es sich bis auf sehr wenige Ausnahmen um engste wechselseitige Beziehungen handelt.

Um die Geschmacksrichtung des Publikums kennen zu lernen, haben wir uns — soweit es irgend möglich war — an die Zeugnisse zeitgenössischer Kritiker, Journalisten und Memoirenschreiber gehalten, um daraus, wie auch aus einer möglichst genauen Kenntnis des Repertoires, zu erfahren, wie sich das Publikum zu der Theaterproduktion im einzelnen verhalten hat. — Es wäre eine reizvolle Auf-

---

[2]) Erich Auerbach: *Das Publikum im 17. Jahrhundert.* München Hueber, 1933.

[3]) Paris 1934.

gabe, auf Grund noch eingehenderer Untersuchungen, als wir sie für unsren Ueberblick hier leisten konnten, eine Geschichte des Publikums und des Theaters zu geben; in unsrem Rahmen jedoch mußten wir uns auf einige wesentliche Hinweise beschränken[4]).

Theater ist in weitestem Maße in Frankreich Gesellschaftsangelegenheit. Da es dem französischen Dramatiker vorzüglich auf Wirkung ankommt[5]), muß er sich in hohem Grade nach dem Geschmack des jeweils tonangebenden Publikums richten.

Originelle Gestaltung auf dem Theater, die unbekümmert um den allgemeinen *goût* entsteht, erlebt, um ein bekanntes Beispiel anzuführen, das Schicksal der *'Corbeaux'* von Henry Becque. Sie werden abgelehnt und bleiben ohne Wirkung[6]). Auch Augier, Dumas, ja fast ein jeder originelle Bühnendichter — man denke an die Hernanischlacht 1830 — hatte gegen diese traditionsgebundene Gesellschaft zu kämpfen. „Das Neue findet in Frankreich immer nur in kleinen Kreisen verständnisvolle Aufnahme, um aber wirklich von der Gesellschaft anerkannt zu werden, muß es durch Akademie, Salons oder Kritik sanktioniert sein"[7]). Traditionsgebundenheit und Verschlossenheit allem Neuen gegenüber ist ein Hauptzug des französischen Publikums. Es fühlt sich als Träger der Tradition, *"un gardien vigilant et jaloux des traditions"*[8]), und als Vertreter der Konvention, die ihm geheiligte Werte sind.

Diese Rolle des Publikums läßt sich bis zu den Anfängen seines Entstehens im modernen Sinne verfolgen, d. h. bis zurück zum 17. Jahrhundert[9]).

---

[4]) Wir denken an eine Arbeit wie das Buch von Ch.-M. Des Granges: *La Comédie et les Moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet.* (a. a. O.) — Inzwischen erschien das auch in diesem Sinne angelegte Werk von P. Mélèse. (a. a. O.)

[5]) vgl. die treffende Bemerkung von Neubert (in Frankreich II/348) „Die stärkste dieser Bindungen (cf der Bühnendichtung) ist, zumal in Frankreich, der Wunsch, auf der Bühne wirken zu wollen".

[6]) Ueber den Naturalismus und das französische Publikum vgl. später.

[7]) Curtius *(Frankreich* I. p. 188) erschaut darin ein Sympton des Spätcharakters, des Altersbewußtseins der französischen Kultur. Dieses Altersbewußtsein ziehe einen Verlust an Anpassungsfähigkeit, eine 'instinktive Ablehnung' des Neuen als Gefahr nach sich. Er führt ein Zitat aus Finot an: „Les morts eux-mêmes ne cessent d'être nos hypnotiseurs. Nous les imitons sans y penser, de même que nous subissions l'action des siècles passés" . . . Auch von Jacques Moreau führt Curtius eine Stelle zum Beweis an (aus *Perspectives,* 1929, p. 291): „Le Français ne croit pas au changement, ou il y croit trop tard. Alors il se rattrappe comme il peut, d'ailleurs très adroitement. . L'esprit nouveau fleurira en France comme partout, mais quand? Question angoissante, que peu de Français se posent".

[8]) *Q. A. d. Th.* I/224.

[9]) vgl. Auerbach, a. a. O. — Mélèse a. a. O. p. 1 ff.

Es ist die Zeit der Rehabilitierung des Theaters durch das Gesetz von 1641, das indezente Wörter und Gegenstände von der Bühne verbannt und dem Schauspieler gleichzeitig bürgerliche Gleichberechtigung gibt[10]).

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderst, besonders nach Mazarins Tode, mit dem Beginn des *'Siècle Louis XIV'* bildet sich jenes Publikum: *la cour et la ville*[11]), d. h. ein seiner Feudalrechte entkleideter, funktionslos gewordener Adel, der am Hofe Ludwigs XIV. lebt, und ein Amtsadel, der durch die Käuflichkeit der Aemter immer regeren Zuschuß aus den Kreisen des wohlhabenden Großbürgertums erfährt, das genug Vermögen angesammelt hatte, um sein Gewerbe aufgeben zu können, und gleichzeitig an Bildung und Wohlhabenheit dem Geburtsadel überlegen war. Es ist die *société des honnêtes gens*, der Geistesadel, aus deren Mitte die Salons hervorgehen[12]), die gebildete Gesellschaft, die *société polie*, die sich die Gelehrsamkeit des Humanismus in Form einer gut fundierten klassischen Bildung erworben hat.

Wenn Molière sagt: *"C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens", (Critique de l'Ecole des Femmes,* sc. VII), so sah er in diesen *"honnêtes gens à égale distance d'une cour un peu trop figée et d'un parterre un peu trop libre"* sein Publikum, an das er sich wandte. *"La cour de Louis XIV représentait le formalisme; le parterre représentait le naturalisme; eux représentaient 'le bon goût' ... C'est par cette société que s'est maintenue si longtemps l'admirable tradition française. Cette 'société d'honnêtes gens' a pu commettre des erreurs, mais elle permettait, exigeait, maintenait cette chose inappréciable alors, le 'style'."* Diese Worte finden wir bei Gide in einer

---

[10]) Wie schnell dann das Ansehen und die Macht des Schauspielers gewachsen ist, läßt sich aus Schilderungen des immer wiederkehrenden Kampfes zwischen Autoren und Actoren im 18. Jahrhundert ersehen, aus denen der Autor fast immer als der Geschlagene ging. Mochten auch die *Mémoires* und *Correspondences secrètes* ihn als 'vil histrion' hinstellen, so kann er doch auf die Gunst der Großen pochen und auf die Patentbriefe Ludwigs XIII., (s. o.), die ihn zum 'citoyen' gemacht hatten. *(Mémoires secrètes,* IX, 24/25 janv. 1776) — vgl. auch Fournel, V., der im 21. Kap. seiner Sammlung *Curiosités théâtrales* interessantes Material dazu bringt; und Bonnassies: *Auteurs dramatiques de la Comédie-Française,* Paris, 1874: Beaumarchais versucht in dem Streit zwischen Autoren und Actoren eine Reform; aber bis zur Revolution bleibt die Lage der Dramatiker noch recht inferior. Von der Comédie-Française meist, vom Théâtre-Italien häufig abgelehnt, müssen sie sich größtenteils mit einer Aufführung in den Théâtres des Boulevards bei einer sehr schlechten Bezahlung zufrieden geben.

[11]) vgl. Anm. 9.

[12]) Ein instruktives und interessantes Beispiel hierfür ist Molières *Critique de l'Ecole des Femmes*.

Conférence über *l'importance du public*[13]), sie kennzeichnen in kurzen Strichen die Eigentümlichkeit dieses Publikums.

Diese Gebildeten formen eine geschlossene Front: die Front der *opinion publique*[14]). Sie stellt die wichtigsten Ordnungsprinzipien auf, nach denen sich der Dramatiker zu richten hat: *la vraisemblance et la bienséance.*

Die Forderungen nach *vraisemblance* und *bienséance* zeigen deutlich die geistigen Grenzen, in denen sich diese *société des honnêtes gens* bewegte. — Die *vraisemblance*-Notwendigkeit, aus der die Regel der drei Einheiten geboren war, zeigt die hochmütig-steife, abgrenzende und bewußte Ablehnung aller phantastischen Illusion, die als ein der 'Gesellschaft' unwürdiges Niveau angesehen wird.

Die Auffassung von der Notwendigkeit der Innehaltung der *vraisemblance* gegenüber freier illusionsreicher Phantasie herrscht in weitem Maße noch im 18. Jahrhundert, vertreten vor allem von dem *monde des salons;* und nur die kleineren Theater, die *Théâtres des Boulevards* etwa, können es sich leisten, diesen vulgären Genre zu bringen, der im *mélodrame* dann besonders seinen gemäßen Ausdruck findet. Erst Victor Hugo wird es wagen, für das Drama großen Stils die Durchbrechung der *vraisemblance-* und *bienséance*-Regeln zu fordern, nachdem er den Weg geebnet fand durch die soziale Umschichtung des gesellschaftlichen Lebens, als Folge der Revolution, die vor allem die in geschmacklichen Dingen maßgebenden Salons aufgelöst hatte und eine andere Schicht mit anderem Geschmack an die tonangebende Stelle gerückt hatte, deren Vorliebe für das Melodrama hier nicht ohne Wirkung gewesen sein mag.

Neben der *vraisemblance* mußte der *bienséance* Genüge geleistet werden. Sie ist eine Regel, geboren aus feinst entwickeltem Taktgefühl für das sich gehörende Maßvolle, ein echtes Requisit einer verfeinerten Gesellschaft. Es geht ihr weniger um die 'materielle Sittlichkeit'; sie hat etwas von Pruderie an sich; und dieser Zug übertriebener Pruderie wird im 18. Jahrhundert immer deutlicher, wo zugleich die Gesellschaft allmählich an Exclusivität verliert. Hier können wir beobachten, wie ein Publikum, dessen Sittenstrenge von dem zeitgenössischen Urteil sehr in Frage gestellt ist[15]), selbst von Molières

---

[13]) André Gide: *De l'importance du public;* conférence prononcée à la Cour de Weimar le 5 août 1903. Abgedruckt in *Nouveaux Prétextes,* Paris, Mercure de France, 1930, p. 31/32.

[14]) Der Zwiespalt des 16. Jahrhunderts zwischen volkhafter Spontanität und gelehrtem Kunstverstand war ganz fortgefallen. (Auerbach, a. a. O.)

[15]) vgl. Grimm: *Correspondance littéraire,* Paris, éd. Tourneux, 1877—82. 16 vol., XV/438: „A mesure que la société s'est corrompue, surtout celle des femmes qui, en France, influe plus que partout ailleurs sur les moeurs publiques, on est devenu plus difficile, plus austère, sur tout ce qui tient à la décence théâtrale".
1762 spricht Grimm von der „fausse délicatesse du public, qui est

Malade imaginaire z. B. als 'indezent' chokiert sein kann, wo der *Avare* als *révoltant* beleidigt[18]).

Auch in der *bienséance*-Beobachtung ist natürlich ein Unterschied zwischen dem Théâtre-Français, dem Théâtre-Italien und den Théâtres des Boulevards[17]), die unter einer ständigen Zensur der Zeitungen sowie der beiden großen Theater standen und nur das spielen durften, was die 'Comédiens privilégiés' zu frei und zu vulgär für ihre Theater fanden und was sie ihnen nicht als zu wertvoll weggenommen hatten[18]).

---

la marque la plus sûre de la corruption des moeurs". *(Corr. litt.* VII, p. 39).
1779 sagt Geoffroy in der *Année littéraire,* t. VI, lettre IV: „Peut-être ces actions nobles et généreuses sont-elles applaudies avec tant de transport au théâtre, parce que c'est le seul endroit où on les trouve, et qu'on n'en voit plus d'exemples dans le monde; lorsque les spectateurs ont témoigné leur admiration pour ces traits sublimes, ils se croient eux-mêmes humains et généreux, et il leur paraît plus agréable d'applaudir au théâtre les vertus qu'ils n'ont pas, que de rougir de leurs vices".

16) Mercier: *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique.* Amsterdam 1773, p. 67, p. 89. — Grimm: Corr. Litt. VII, p. 43; X, 187.

17) Das Verbot des Théâtre-Italien war mit darauf zurückzuführen, daß die Truppe die Regel der 'bienséance' verletzt hatte, indem sie mit einer allzu großen Kühnheit, die an Frivolität grenzte, die Sitten und Moral der zeitgenössischen Gesellschaft zeichnete. Bezeichnend ist, daß der Regent die Italiener 1716 zurückholte. — Ihr Erbe hatte inzwischen das 'Théâtre de la Foire' angetreten, die Jahrmarktsbühne, das durch das Verbot vonseiten der Comédie-Française, seine Schauspieler sprechen zu lassen, den Genre des Vaudevilles und schließlich der 'Opéra Comique' schuf. Das 'Théâtre de la Foire' hatte großen Erfolg zu Anfang des 18. Jahrhunderts gehabt und nur so konnte es sich halten, „soutenue par la foule éternelle des amateurs et par les jeunes seigneurs la foire tiendra bon, malgré l'âpreté des repressions intermittantes". (Lintilhac, E.: *La Comédie,* 18e siècle, IV. Bd. der *Histoire Générale du Théâtre en France,* Paris 1905) — 1721 sehen wir sie „protégée par des personnes de distinction" (Bonnassies, J.: *Les spectacles forains et la Comédie-Française,* Paris, Dentu, 1875, p. 43). In der großen Rolle, die das 'Théâtre de la Foire' zu Beginn des 18. Jahrhunderts inne hatte, sieht Neubert bereits Zeichen der wachsenden Vulgarisierung und Verbürgerlichung. (Neubert, a. a. O. p. 334).

18) Interessant ist hier eine Notiz, die von zwei Stücken erzählt „tirées du même conte d'Imbert: Les *'Deux Frères'* de *Milcent,* représentée en 1785, au Théâtre-Italien, et les *Deux Frères ou les Vertus de l'Enfance,* jouée aux Variétés la même année. Dans celle-ci, l'auteur met franchement sur la scène une fille séduite, dans l'autre Milcent a recours au classique subterfuge du mariage secret". (Gaiffe, F. *Le Drame en France au XVIIIe siècle.* Paris, A. Collin 1910 p. 147 Anm. 4.).

Diese gesellschaftlichen Ordnungsbegriffe *(vraisemblance* und *bienséance)* des 17. und 18. Jahrhunderts werden sogar im 19. Jahrhundert für eine gewisse Gesellschaftsschicht, das berühmte *'public des mardis'* der Comédie-Française, noch maßgebend sein[19]).

In Thematik und Form des Theaters finden wir dagegen im 18. Jahrhundert grundlegend Neues gegenüber dem vorigen Jahrhundert; und die Züge der Verbürgerlichung, gehaltlich wie gestaltlich, geben uns einen Ausblick auf die gleiche Veränderung innerhalb des Publikums; sie sind ein Zeugnis dafür, daß andere soziale Gruppen Träger des Geschmacks geworden sind.

Das 18. Jahrhundert hat das *drame* [20]) geschaffen, nachdem es das tiefere Verständnis für die klassische Tragödie und Komödie verloren hatte. Gegenüber den klassischen Stoffen, der travestierten französischen Hofgesellschaft unter Louis XIV bei Racine, der großbürgerlichen 'ville' bei Molière (Crysale, Gorbigus, M. Jourdain etc.) — die sich ebenfalls an ein Publikum von *cour* und *ville* richten[21]), — wählt nun das *drame* den durch Gewerbefleiß und Tüchtigkeit emporgekommenen Bürger, den *home du tiers état*. Ihn stellt er dar und zwar im Gegensatz zu Molière stets sympathisch; an ihn will er sich richten. Eine Sachlage wie in *George Dandin*, wo der brave Bürger zugunsten des Adligen der Dupierte ist, wäre im 18. Jahrhundert unmöglich, meint Gaiffe (a. a. O.). Die Art der Behandlung des Bürgertums, wie sie einem Molière eigen war, liegt dem 18. Jahrhundert fern[22]).

---

19) So weiß Sarcey von einer Dame zu berichten, die chokiert in einer Molière-Aufführung den Saal verließ, weil sie ein Wort indecent fand *(Q. A. d. Th.* II/37).

20) Auf die Einflüsse in der Entstehung des Dramas näher einzugehen, ist hier nicht der Platz. Es ist ein Zeichen des für das 18. Jahrhundert typischen 'cosmopolitisme littéraire' (zugleich Epilog der 'querelle des Anciens et Modernes', wie Präludium der europäischen Romantik), wenn die Kritiker nun die Werke mit denen anderer europäischer Staaten vergleichen, anstatt mit den Werken der Antike; wenn ferner das Drama von allen Seiten her Einflüsse in sich aufnimmt, vor allem von England her, (Diderot in seinem *'Second entretien sur le Fils Naturel'*, VII/p. 120 in *Oeuvres,* Ed. Assézat & Tourneux, Paris 1875—79, erinnert vor allem an Shakespeare, Lillo und Moore im Hinblick auf die Schöpfung der 'tragédie domestique et bourgeoise'). Vgl. auch die jetzt neue, vergleichend vorgehende Theaterkritik im *Observateur* (1762 S. 47 ff.).

21) An den Hofadel und jenen Teil des Bürgertums, das vermögend genug war und verzichten hatte können, Nährstand zu sein, das jegliches Gewerbe verachtete und nun parasitär und funktionslos dahinlebte, dessen Kinder schon die mondänen Gewohnheiten des Adels angenommen hatten, oft durch den Kauf eines Amtes gesichert.

22) Vgl. Mercier: *Du Théâtre,* a. a. O. p. 88 klagt, daß Molière sich über die Bürger lustig mache: „Molière a tourné l'honnêteté pure

So lassen sich schon aus der Entwicklung des neuen Genres, des *drame*, Rückschlüsse ziehen auf die neue Zusammensetzung des Theaterpublikums. Die Beschaffenheit des Dramas, verglichen mit der des klassischen Theaters, deutet auf ein verändertes Geschmacksträgertum hin. Gegenüber dem 17. Jahrhundert herrscht im 18. Jahrhundert das soziale Element über das ästhetische im Drama vor. Gaiffe definiert das Drama: *"un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu"*. (a. a. O. p. 93).

Ein deutliches Beispiel dafür ist die Verkennung Marivaux' bei dem Publikum des Théâtre-Français; Marivaux' graziös-zarte Komödien konnten nur noch einer Elite gesellschaftlich Verfeinerter gefallen, beim Bürgertum des Parterres trafen sie auf kein Verständnis mehr[23]).

Wenn nach den zahlreichen Mißerfolgen seiner Stücke in der Comédie-Française Marivaux mit der *'Mère Confidente'* 1735 einen großen Erfolg erlangte, so sehen wir darin einen Beweis für den Geschmack des Publikums, eines bürgerlichen Publikums, für das Moralische, das leicht Sentimentale[24]).

Von den *'Sincères'*, diesem zwar handlungsarmen, aber sehr geistvollen Stückchen, schreibt Fournier in seiner Einleitung zu den Werken Marivaux'[25]): *"Les 'Sincères', donnés le 13 janvier 1739, eurent un sort singulier. Fort applaudis d'abord, ils furent, à la seconde représentation, où ne se trouvaient plus les délicats de la première, assez froidement accueillis. Il n'y avait plus là que le vrai public, auquel, avant tout, il faut de l'action, et qui ne se gênait pas de dire, avec son bon sens, qu'au lieu d'un acte et de si longues conversations deux ou trois petites scènes auraient bien pu suffire"*[26]).

Von hier aus läßt sich auch Voltaires Publikumserfolg erklären und sein Vorgehen verstehen. Er wollte auf alle Fälle *'de*

---

et simple en ridicule dans le personnage de Mme. Jourdain; il a voulu humilier la bourgeoisie, l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou, pour mieux dire, l'ordre qui fait l'Etat". — Und im 'Epitre dédicatoire à mon frère'. V ff. sagt Mercier, in der klass. Tragödie habe man 'les cendres des rois' wiedererweckt, in der Komödie nur die 'marquis élégants' gezeichnet, 'comme s'il n'avait que ces deux espèces d'hommes sur la terre".

23) So schrieb der *Mercure* den Mißerfolg der *'Serments indiscrets'*, eines Stückes, das Marivaux besonders am Herzen lag, der Tatsache zu, daß es zum ersten Mal an einem Sonntag gespielt wurde, „jour où le parterre est plus impatient et plus turbulent que les autres" (Juin 1732 t. I/1417).

24) Der *'Mercure'* berichtet: „la pièce était très-goûtée et très suivie"; (ibid. Mai 1735 p. 990); und kurz darauf: „Elle fait un extrême plaisir, et attire beaucoup de monde à l'Hôtel de Bourgogne" (ibid. Juin 1735, p. 1187).

25) a. a. O. p. XXXVI.

26) Vgl. auch *Mercure*, Février 1739, p. 343.

l'action'. So hat er den Klassikern gegenüber den Vorwurf, eine nicht genug zusammengepreßte Handlung zu bringen, und stopft seinerseits seine Tragödien mit an den Genre des Melodramas erinnernden Ereignissen voll, um sie dem Geschmack des Publikums anzupassen. Wenn er anstelle der Entwicklung der Charaktere und Leidenschaften der klassischen Tragödie *"des combinaisons extraordinaires d'évènements fortuites"*[27]) gibt, sieht man, wie wenig diese Zeit den Geschmack für die hohe Kunst des 17. Jahrhunderts hatte und wie sich langsam der *goût du mélodrame* herausbildete.

Vor allem aber war der Sinn für das bürgerliche Drama bei diesem Publikum vorhanden, und hier liegt auch das fruchtbare Moment für die Zukunft[28]).

Hatte die Theaterkunst bei der Aristokratie die Rolle gespielt, das Leben zu schmücken, so bekam sie im Leben des freigeistigen Bürgertums die Aufgabe, Herold und Verkünder alles Guten und Ergreifenden zu sein.

Das Parterre der Bourgeois war für die Theaterproduktion immer maßgebender geworden[29]). Und hier sieht Grimm auch die eigentliche tonangebende Macht im Theater: *"Les loges ne jugent point, ou leur jugement du moins reste sans influence, c'est le parterre seul qui décide du sort d'une pièce"*[30]).

Während so das Bürgertum von einer immer größeren Theaterbegeisterung erfüllt war, war die eigentliche *'société'* nicht weniger Theater-besessen[31]). Hier findet auch der *'Figaro'*, nachdem er auf den

---

[27]) Lemaitre, Jules: *Impressions de théâtre,* Boivin, 1888 II/11.

[28]) „La tentative la plus originale du XVIIIe siècle au théâtre, schreibt Lemaitre, celle qui doit être la plus féconde, celle d'où sortira un jour la comédie dramatique, selon Augier, Dumas et Sardou, se fait en dehors de Voltaire, et d'abord malgré lui. Les vrais novateurs dramatiques du siècle dernier, c'est la Chaussée, c'est Sedaine, c'est Diderot". (ibid. II/11).

[29]) Aristide Prat: *Le Parterre au XVIIIe siècle,* in *la Quinzaine*, 1er février 1906 schreibt diesen Einfluß vor allem dem Mangel einer tonangebenden Theaterkritik zu. „Ce parterre est composé au début du 18e siècle . . . d'écoliers, d'avocats et de commerçants", um sich aber im Laufe des Jahrhunderts aus den Vertretern immer weiterer Kreise des Volkes zusammenzusetzen (ibid). Grimm spricht 1774 schließlich von einem Parterre „plein de journaliers, perruquiers et marmitons" (zit. bei Lintilhac, a. a. O. p. 31). „Composé à la bonne époque, au témoignage d'une note de police de 'gens de collège et de palais', outre ceux de boutique, 'd'intellectuels', comme nous dirions, — le parterre paraît s'être ensuite encanaillé furieusement". (ibid).

[30]) ibid. p. 30.

[31]) „Les scènes privées . . . pullullèrent au dix-huitième siècle . . . où s'ébattait la comédie dite de société". (ibid. p. 23.) „Il n'est ni prince ou seigneur qui ne dresse des tréteaux où l'on brave la censure à l'occasion". (ibid. p. 25).

öffentlichen Theatern verboten worden war, bereite Aufnahme bei dem Comte de Vaudreuil in Gennevilliers.

Neben den *princes du sang* und der *haute noblesse* ist es *la robe et la finance*, die das *théâtre privé* eifrig pflegt[32]). Allmählich greift diese Theatermanie auch auf das niedere Bürgertum über, wo sich das Streben, ein privates *théâtre de société* zu haben, bemerkbar macht[33]).

Dieses Interesse für das Theater, *"cette sorte de snobisme théâtrale n'a pas peu contribué à former le parterre si avisé du 18e siècle"*[34]).

Diesen maßgebenden Einfluß eines wohl avisierten Parterres spürt man vor allem in dem neuen Genre, dem *drame*. Hier findet man ein in den hellsten Farben gezeichnetes Bürgertum einem in den schwarzesten Tönen gemalten korrupten Adel und Großbürgertum gegenübergestellt[35]).

So war also im Drama und im Publikum der brave erwerbstüchtige Bürger an die Stelle des einen Erwerb als Schande ansehenden Großbürgers getreten, war M. Vanderk an die Stelle M. Jourdains getreten[36]).

Dieser *bon bourgeois* brachte ganz andere Gedanken mit ins Theater als sein luxuriöser aristokratischer Vorgänger. Sein dem praktischen Leben näherstehender Geist konnte mit den klassischen Helden und ihren Leidenschaften nichts mehr anfangen, hatte für die Großartigkeit der klassischen Sprache die Feinhörigkeit verloren, die einen in verfeinerter Bildung aufgewachsenen Zuhörer des 17. Jahr-

---

[32]) Beaumarchais schrieb bekanntlich die *Parades*, aus denen der Figaro später entstand, für den Finanzmann Lenormant, in Etoiles.

[33]) Lintilhac zitiert aus den *Mémoires* von Bachaumont, 1770: „La fureur incroyable de jouer la comédie gagne journellement, et, malgré le ridicule dont l'immortel auteur de la 'Métromanie' a couvert tous les histrions bourgeois, il n'est pas de procureur qui, dans sa bastide, ne veuille avoir les tréteaux et une troupe". (p. 27).

[34]) ibid. p. 28.

[35]) Bezeichnend schon sind die Titel dieser bürgerlichen Stücke, an denen der gute Bürger sich nicht sattsehen kann; neben *'Le Bon Ménage' (ou la Suite des Deux Billets* von Florian, Paris 1783), gibt es da *'Le bon Fils'* (von Florian, Théâtre II, Paris 1786, 3. vol.) *'Le bon Père'* (von Florian ibid. I) etc. etc. Das ländliche oder bürgerliche Familienglück wird dann höchstens durch einen reichen und hartherzigen Vertreter des höheren Standes gestört (Giraud in *Le bon Fils)*, oder in *'Le philosophe sans le savoir'*, die alte Tante, die durch ihre nach dem Adel schielenden Ambitionen aus dem Rahmen des ruhigen friedlichen Familienglücks fällt.

[36]) Gesellschaftlich und wirtschaftlich hatte dieses Bürgertum eine höhere Stelle in der Nation erobert. Die Diskrepanz zwischen der moralischen und rechtlichen Würde trug mit zur Revolution bei, wo sich dieser 'tiers état', bisher völlig rechtlos, seine bürgerliche Gleichberechtigung erkämpfte.

hunderts entzückt hatten. Rousseau spricht die allgemeine Meinung aus, wenn er in der *Nouvelle Héloise* sagt: *"Racine et Corneille avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs".* (II Lettre 17).

Molière reizt das Publikum nicht mehr[37]), und 1739 schreibt Voltaire: *"Le spectacle est désert quand on joue ses comédies. Et il ne va presque plus personne à ce même Tartuffe qui attirait autrefois tout Paris"*[38]).

Ein deutliches Bild von der Geschmackswandlung des Publikums eines besonderen, des ersten, Theaters gewinnen wir durch eine Einschau in die von Joannidès zusammengestellten Tabellen[39]); einerseits in die Spezialtabellen der Klassiker, aus denen man jahrzehnteweis die Aufführungsziffer entnehmen kann, die jedes in der Comédie-Française gespielte Stück seit 1680 erfahren hat, andrereits in die Jahresübersichten, aus denen sich spezielle Vorzüge und Ablehnungen ergeben. Hier sieht man nun, wie von 1730—1800 etwa das klassische Theater zugunsten des bürgerlichen Dramas zurückgegangen ist und erst wieder unter dem Kaisertum Napoléons als würdiger Ausdruck des Glanzes des Imperiums zu Ehren kam.

Noch ehe Diderot die Theorien des neuen bürgerlichen Genres aufstellt, hatten sich in der Tragödie und Komödie Züge bemerkbar gemacht, die Destouches mit Ausdrücklichkeit als die wichtigsten für die dramatische Behandlung hinstellt: *"J'ai toujours eu pour maxime incontestable que, quelque amusante que puisse être une comédie, c'est un ouvrage imparfait et même dangereux, si l'auteur ne s'y propose pas de corriger les moeurs, de tomber sur le ridicule, de décrier le vice et de mettre la vertu dans un si beau jour qu'elle s'attire l'estime et la vénération publique"*[40]). Die Absicht Molières, das Publikum zum Lachen zu bringen, *('Faire rire les honnêtes gens')*, scheint ihm zu vulgär: er will nur *'faire sourire l'âme'*. (Lanson). Damit bringt er das veränderte Gefühl des Publikums zum Ausdruck. Die *'honnêtes gens'* hatten sich von Molière abgewandt und von seinen Nachahmungen, die durch einen *'réalisme dégoutant'* das Lachen des Publikums erreichen wollten. Im gleichen Maße, wie ihm das Verständnis für die großen Leidenschaften der klassischen Helden verloren ging, wie ihm das erhabene Stoffgebiet der klassischen Tragödie fremd wurde und sich sein Geschmack der Kleinkunst der Genremalerei des bürgerlichen Milieus zuwandte, erwuchs ihm der Sinn für kleine Emotionen, die Bereitschaft, sich rühren zu lassen, entstand jene *'sensibilité'*, die zusammen mit den moralisierenden Tendenzen die Hauptzüge des Theaters des 18. Jahr-

---

37) vgl. auch 'bienséance' vorne.

38) *Oeuvres compl. Correspondance*, 35, Paris, Garnierf, 1880.

39) Joannidès, A.: *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs.* Paris, 1901, Plon-Nourrit.

40) Préf. du *Glorieux*. 1732.

hunderts und seines neuen Genres, des Dramas, ausmachte, und die der gute Bourgeois immer wieder mit Begeisterung aufnahm[41]).

Dem reinen Amusement galten die inferioren Gattungen, die den Theatern der Boulevards gestattet wurden, aus deren Pantomimen mit musikalischer Begleitung schließlich der Genre des Vaudevilles einerseits, der der *'opéra comique'* andrerseits hervorgeht — und aus deren aktionsgeladenen Greuelstücken das Melodrama erwächst[42]), die besonders bei dem Publikum der Nachrevolutionszeit großen Beifall erringen werden.

Es wurde erwähnt, daß das Publikum des 18. Jahrhunderts trotz der Abwendung vom klassischen Genre streng auf die Einhaltung der alten Ordnungsbegriffe der *'vraisemblance'* und *'bienséance'* achtete (vgl. S. 13 f) und keine Uebertretung dieser Forderungen gestattete[43]). Das Publikum, in Sonderheit die Salons, war der Vertreter der öffentlichen Meinung, war die regulierende Macht des zur Schau Gespielten: der Wechsel, der dann vom 18. zum 19. Jahrhundert vor sich geht, wird treffend einmal von Sarcey formuliert: *"L'opinion publique qui est représentée aujourd'hui tant bien que mal par la presse, l'était en ce temps-là au théâtre par le public lui-même. Le public était comme un troisième pouvoir qui s'adjoignait aux deux autres et qui en était le régulateur".* (15 juin 1885, *Q. A. d. Th.* I/223).

Das Publikum nahm im 18. Jahrhundert regsten Anteil am Theater. Grimm erzählt 1779, daß die Revolution der Oper die Gesellschaft mehr beschäftigte als Verluste in der Wirtschaft oder Kolonialexpeditionen[44]); Anekdoten über das Theaterleben jener Zeit wissen von der lebhaften Teilnahme des Publikum an Dingen des Theaters zu

---

[41]) Aus dem *drame* des 18. Jh. können wir mehr den Geschmack als das Bild der Gesellschaft kennen lernen, das durch die moralisierenden Tendenzen zu schwarz-weiß gezeichnet ist. Wirkliche Skizzen der Gesellschaft findet man in den anspruchslosen Stücken, die die Variétés aufführen, etwa Guillemain: *Boniface Pointu et sa famille* (1782), das ein Bild des Volkes gibt, während zahlreiche Stücke von Collé die 'haute société' grausam-wahr zeichnen. —

[42]) vgl. p. 15, Anm. 3.

[43]) vgl. den sehr interessanten Aufsatz von Benjamin Constant *Le Théâtre Allemand* und seine Zurechtstutzung des *Wallenstein* auf französischen Geschmack der Jahrhundertwende. (Hier tritt deutlicher als irgendwo der Unterschied zwischen deutschem und französischem Theatergeschmack hervor und damit zwischen deutscher und französischer Wesensart.) — Sehr faßlich kommt die Gebundenheit durch die Regeln in Dulcis' Shakespeareübertragung und -bearbeitung zum Ausdruck. Er frisierte Shakespeare, dessen Genie er wohl erkannt hatte auf frz. Geschmack à la Voltaire: und an Stelle des 36 Jahre später bei Vigny gewagten Taschentuchs bringt er ein Billett, anstatt des 'oreiller' den Dolch; der Mohr erscheint um einige Schattierungen heller, und Jago verschwindet ganz.

[44]) *Corr. litt.* XII, p. 235.

berichten[45]); Zustimmung und Ablehnung werden im Parterre in wahrhaft tumultartigen Kundgebungen zum Ausdruck gebracht.

Man darf diese Publikumsäußerung nicht durch La Harpes Augen ansehen, der darin das unerzogene Betragen einer undisziplinierten Menge sieht. Man muß Beaumarchais und besonders Mercier hören, die richtig erkannten, daß gerade die *'délicatesse de l'oreille'* dieses Miterleben, diesen Sturm entfachte, der in den kleineren Theatern bei einer anspruchsloseren, weniger gebildeten Zuhörerschaft weit seltener auftrat, da man dort viel leichter Illusionen zugänglich war und sich eher dupieren ließ. So bedauert Mercier auch, daß durch die Einrichtung der Sitze im Parterre der Comédie-Française (1781) dieser *'enthousiasme incroyable'* gelähmt wird[46]).

Die Theaterbegeisterung wächst mit der Revolution und unter dem Direktorium. Alles stürzt ins Theater[47]). Geoffroy bemerkt hierzu: *"Il est aujourd'hui démontré impossible de passer la soirée sans aller végéter dans un spectacle pendant quatre heures"*[48]).

Das Publikum war ein andres geworden gegenüber der vorrevolutionären Zeit. Interessant sind hier die Aufzeichnungen der Goncourt, die ihre Kenntnisse aus zeitgenössischen Berichten nehmen. Aus den Notizen, die sie in *'La société française pendant la Révolution'* bringen (p. 167—74), ist noch deutlich der Gegensatz zwischen den beiden das Publikum ausmachenden sozialen Schichten zu erkennen, der *Noblesse* und dem *Tiers état*. — Royalisten und Jakobiner stehen hier in geschmacklichen Forderungen pointiert scharf einander gegenüber.

Die immer größer werdende Popularisierung des Theaters macht sich in dem Aufblühen des nun so beliebten *'melodrame'* bemerkbar. In

---

45) Sehr amüsante Anekdoten findet man bei Fournel erzählt. (Victor Fournel: *Curiosités théâtrales anciennes et modernes.* Paris, Garnier, 1878.)

46) Mercier, L. S. *Tableau de Paris,* Amsterdam, 1782—89, III. chap. 209 p. 18 f. — vgl. auch La Harpe, der diesen Elan mißversteht: „Nos spectateurs ne sont plus ce qu'ils ont été, une assemblée choisie d'amateurs et d'hommes plus ou moins instruits, c'est le rendez-vous de la foule désoeuvrée et ignorante". (Corr. litt. lettre 181) oder Rousseau, der im Theater eine Sitten-verderbende Einrichtung sah: „Personne ne va au théâtre pour le plaisir du spectacle, mais pour voir l'assemblée, pour être vu, pour ramasser de quoi fournir au caquet après la pièce . ." *(Lettre à D'Allembert: Le Théâtre ne corrige point les moeurs.)*
Das 'parterre debout' war auch zugleich kritischer, d. h. energischer in seiner Kritik. Grimod de la Reynière vermißt den krit. Geschmack des alten Parterres: „Il y a une foule d'ouvrages, qui ont réussi depuis 1782, et qu'un parterre debout n'aurait point admis" *(Censeur dramatique,* t. II. No. 13. p. 223) Die wahren 'amateurs' sind verschwunden. (ibid. No. 14. p. 315).

47) vgl. *Journal de Paris,* 19 avril 1789.

48) *Débats,* 23 niv. X.—13 janv. 1802.

dem zweiten Buch der Goncourt: *'La Société sous le Directoire'* heißt es (p. 254), daß das Publikum nichts wolle, als *"toujours des horreurs*[49]*) convenantes, toujours les catastrophes décentes"*. (Der alte 'bienséance'-Gedanke ist selbst dann noch lebendig). Geoffroy hatte sein Publikum erkannt, wenn er sagt: *"Il faut au public des émotions fortes, de violentes secousses, n'importe comment et à quel prix que ce soit . . . C'est ce qui fait que la tragédie dépérit et que le drame profite, parce que, en général, on aime mieux s'amuser sans les règles, que de s'ennuyer avec elles"*[50]).

Es war nicht mehr jenes wohlavisierte Publikum des 18. Jahrhunderts, nicht mehr jenes allmächtige Publikum, das, wie Sarcey sagt, Träger der öffentlichen Meinung war. Die in geschmacklichen Dingen maßgebend gewesenen Salons waren verschwunden, und an die Stelle des Publikums des *'ancien régime'* war als Träger der öffentlichen Meinung die Kritik getreten. Daß nun die Kritik gerade die *'opinion publique'* vertreten wird, liegt in der überragenden Bedeutung, die nach der Revolution die Zeitung einnehmen wird — sie ist eigentlich so richtig der Erbe der Salons, in Bezug auf die Leitung des literarischen Geschmacks. — Die Zeitungskritik wird also im Laufe des 19. Jahrhunderts eine immer größer werdende Rolle spielen[51]).

---

[49]) Wahllos verlangt das Publikum nur noch, daß ein Stück durch diese 'horreurs' fessele. „La sublimité de Corneille les étourdit; ils baillent aux vers de Racine; Molière n'est pour eux qu'un froid écrivain; la gaîté de Regnard les revolte; la naïveté de Dancourt les scandalise." (Grimod, *Censeur dram.* t. I. p. 6) — Clément schreibt im Journal littéraire, 15 mess. IV—3 juillet 1796: „Le plaisir de tous les jours a produit la satiété; on s'est lassé de chefs-d'oeuvre; les auteurs ont recours à toutes sortes d'inventions bizarres les unes que les autres; . . on a passé par tous les degrés de l'absurdité théâtrale, sans arriver au terme où l'ennui du laid peut faire aimer le beau. La seule règle à laquelle on se soit fixé dans cette confusion et dans cet abandon de tout autre principe, c'est que rien de ce qui amuse pour le moment, n'est absurde, et que toute pièce est bonne, quand elle est bien jouée". — Geoffroy sieht in dieser 'fureur' für das Theater „un excès de frivolité, de mollesse, de nullité, une impuissance absolue de réfléchir, de s'occuper et de suffire soi-même". *(Débats,* 23 niv. X).

[50]) *Débats,* 13 juillet 1811.
Vgl. auch die Goncourt, die weiter schreiben: „La France du Directoire va tous les soirs au théâtre. Elle a retourné la devise du peuple de Rome: du pain et des spectacles! Elle dit: des spectacles et du pain — jamais il n'y eut tant de foule aux jeux dramatiques, jamais il n'y eut moins de public". (a. a. O.).

[51]) Vgl. Lanson: „En littérature comme en art, comme en fait de finances et dans toute matière trop spéciale pour qu'une opinion générale se forme spontanément, les journeaux sont les guides de l'opinion. On a beau dire qu'il est impossible de persuader à un individu qu'il a du plaisir quand il n'en a pas; c'est possible; mais il n'est pas du tout impossible de lui persuader qu'il faut avoir du

Ein Bürgertum, das aus den beiden Revolutionen von 1789 vor allem und 1830 stets gestärkt hervorging, gelangt nun zur Herrschaft. Es stellt sich gleich mit dem Volksganzen, mit der Nation.

Keine durch Privilegien ihm überlegene Adelskaste steht über ihm. Zwischen dem Radikalismus der Linken und der Reaktion verkörpert es das *juste milieu* (Guizot) des gemäßigten Fortschrittes. Das Bewußtsein um seine Unabhängigkeit und Macht entwickeln in dem französischen Bürgertum, das seit der Revolution sich als Träger der modernen Zivilisation empfindet[52]), einen ungeheuren Fortschrittsoptimismus[53]), der erst in der Katastrophe von 1871 eine tiefe Erschütterung erfährt.

Man kann in den Gesellschaftsdramen Augiers und Dumas' gegenüber den Sittendramen des 18. Jahrhunderts diesen neuen Zug beobachten: es werden nicht mehr Menschen nach Theorien schwarz-weiß nebeneinandergestellt, sozialphilosophische Konstruktionen, sondern man stellt jetzt die Gesellschaft dar, wie sie wirklich ist, mit all ihren Schattenseiten und sucht aus ihrer Mitte die Hilfe: jeder muß das wieder gut machen, was durch andre schlecht gemacht wurde.

Das Publikum würde sich aber solche *thèses* nicht gefällig anhören, wenn sie ihm nicht in meisterhafter Form gebracht würden, wenn der Dramatiker nicht verstünde, *de le mettre dedans*. (Sarcey). Durch Scribes handwerklich bis zum letzten ausgefeilte Komödien, die durch Jahrzehnte den Geschmack des Publikums verwöhnt und verbildet hatten, der sich in seiner Produktion genau nach dem Publikumsgeschmack gerichtet hatte, waren bei dem Publikum gewisse Ansprüche in Bezug auf technische Vollkommenheit wachgeworden, die es von einem Stück nun verlangte, sollte es seinen Beifall haben; nicht hohe Ideen, nicht mehr

---

plaisir sous peine d'être un imbécile. Et il est très facile de lui persuader qu'il doit lire ce livre, voir cette pièce, de l'induire à connaître et surtout à ignorer". *(Histoire de la Littérature française,* Paris, Hachette & Cie. 1895[3] p. 844.).

52) Bezeichnend ist, daß das Wort 'civilisation' erst kurz vor der Revolution aufkommt. Vgl. Joachim Moras, *Ursprung und Entwicklung des Zivilisationsbegriffes in Frankreich* (1756—1830). Heidelberger Diss. 1929.

53) Dieser Fortschrittsoptimismus, das typische Zeichen des liberalistischen Zeitalters (vgl. auch England und Deutschland zu jener Zeit), kann man als die letzte Reminiszenz des seinen revolutionären Aufschwungs entblößten Optimismus der Aufklärung betrachten, der das metaphysische Rückgrat des Liberalismus gebildet hatte. Der Glaube an die Möglichkeit, durch Reformen und Erziehung eine vollkommene Weltordnung herzustellen, war verloren gegangen. Dieser Liberalismus war konservativ geworden, ohne die letzte Konsequenz seines Wandels zu ziehen: ein neues Weltbild anzunehmen — seines metaphysischen Haltes beraubt, konnte ihm nur noch ein Prinzip bleiben: die Toleranz. Der nun einmal vorhandenen Unvollkommenheiten bewußt, galt es, sich mit Welt und Menschen einzurichten.

moralisierende Sentimentalitäten, sondern geschickt angelegte und durchgeführte Intrigen, bei denen Schlauheit und List triumphieren, konnten es immer wieder fesseln.

Die Jahrestabellen bei Joannidès (a. a. O.) vermitteln ein aufschlußreiches Bild von dem Geschmack des Publikums der Comédie-Française. Victor Hugo hatte es mit seinem *Hernani* lediglich im Entstehungsjahr zu 39 Aufführungen gebracht, (was im Vergleich zu der Durchschnittsziffer der Aufführungen im allgemeinen hoch ist), um darauf erst wieder mit seinem *Angelo de Padoue* erfolgreich auf die Bühne gebracht zu werden, — erst 1839 erscheint dann wieder *Hernani*, wesentlich reduziert in den Aufführungen (13), und nur die berühmt-berüchtigten *Burgraves* erreichen in dem Jahre ihrer *chute* wieder eine hohe Zahl (33), ehe das ganze romantische Theater auf eine verschwindend kleine Ziffer von Darstellungen herabsinkt, bis zu seiner Wiedererweckung, 1868/69. — Betrachtet man zur gleichen Zeit die Aufführungszahlen des ‚Hexenmeisters' Scribe, so sieht man, daß er sich durch das ganze Jahrhundert auf einer beträchtlichen Höhe zu halten weiß, in der die Zahlen einzelner Stücke riesenhaft hervorragen: so *Bertrand et Raton*, 1834 mit 74, (im gleichen Jahre *La passion secrète* mit 31) etc.; so kann das Jahr 1834 im ganzen 127 Scribeaufführungen in der Comédie-Française aufweisen, während V. Hugo im gleichen Jahr keine Darstellung erfährt, und Dumas-père mit *Henri III et sa cour :* 8; — 1837 finden wir Zahlen wie für *La camaraderie* : 58; 1841 für *Le verre d'eau* : 61; *Une chaine* erfährt 1842 : 53 Aufführungen etc. Bis zum Ende des Jahrhunderts erreicht Scribe mindestens noch 20 Aufführungen jährlich, obgleich inzwischen die Meilhac-Halévy, Labiche, Pailleron, Lavedan etc. mit qualitativ besseren, gehaltvolleren Komödien oder Vaudevilles vor das Publikum getreten sind[54]).

Diese Tatsache wirft ein grelles Licht auf das Publikum. Wie mußte das Publikum aussehen, damit diese literarisch völlig minderwertigen Stücke einen so großen und dauernden Erfolg hatten?

Die bürgerliche Welt hatte in Scribes Stücken genau das Echo seiner Wünsche gefunden. Das romantische Ideal war zu exclusiv gewesen, um zum allgemeinen Ideal zu werden. In seiner Hoch-Zeit hatte es selbst nur eine kleine Anzahl, eine Elite, mitreißen können, nicht das Gros des Publikums. Bei Scribe dagegen fand es den *bon sens terre-à-terre*, der ihm kongenial war. Hier brachte ein Bürger bürgerliche Passionen, d. h. keine tiefen Leidenschaften großer Helden einer fernen Zeit, sondern die alltäglichen Interessen dieses Milieus; er stellt

---

[54]) Diese vergleichenden Zahlen (Hugo-Dumas-Scribe) zeigen außerdem wieder einmal, wieviel mehr Sinn der Franzose für die Komödie als für das ernste Stück hat. Man fühlt sich immer wieder an Rabelais' berühmtes Wort erinnert, das sich die Franzosen so vollkommen zu eigen gemacht haben: „Mieux est de ris que de larmes escrire pour ce que rire est le propre de l'homme".

die Frage des Geldes, das bei dieser Bourgeoisie eine große Rolle spielt, als Idol in den Mittelpunkt vieler seiner Stücke[55]).

Vor allem aber besaß Scribe die völlige Beherrschung des *métier*. Er wußte um die Mittel, die Menge zu fesseln, zu spannen, zu fangen, zu dupieren. Denn was dieses Publikum in Scribes Stücken als kongenial erkannte und seinem eigenen Leben nah empfand, beruhte auf einer kühnen Täuschung. Scribe besaß das von Sarcey (s. u.) gerühmte Talent, durch *vraisemblance* den Eindruck von *vérité* zu erreichen in hohem Grade. Eine Lektüre seiner Stücke zeigt erst, wie hohl und falsch der ganze kunstvoll aufgerichtete Bau ist. Seine Stücke müssen eben, um mit Sarcey zu sprechen, *être vues au feu des chandelles*. Und dieses Publikum ließ sich dupieren; man sieht, wie weit weg man gekommen war von jenem tief gebildeten Publikum, das sich durch die Vulgarität der Mittel oder den Mangel an Stil hätte abschrecken lassen.

So ist es auch nur ein kleiner Kreis, der wirklich begeistert dem romantischen Theater anhängt. — Für die Menge ist das romantische Drama mit seinem Reichtum an allen französischen Urinstinkten widersprechenden Elementen nicht lange anziehend. Ihm fehlt der Sinn für Ordnung, Maß und Klarheit.

Es ist bezeichnend für den Geschmack des Publikums, daß sich das romantische anti-klassische Theater nur eine kurze Spannne hat halten lassen gegenüber der fast 200-jährigen Herrschaft des klassischen Theaters und daß im gleichen Jahre, 1843, in dem die *Burgraves* so jämmerlich durchfielen[56]), ja, schon 6 Wochen später, P o n s a r d mit seiner literarisch recht unbedeutenden, an Corneille orientierten *Lucrèce* großen Erfolg beim Publikum hatte und sich der erste einer *école du bon sens* nennt.

Bemerkenswert auch für den uralten Instinkt des Franzosen für rationale Klarheit und logische Ordnung, die für ihn in den Klassikern den schönsten Ausdruck gefunden haben, ist die immer wiederkehrende Liebe zu den Klassikern: Corneille, Racine, Molière haben kaum unter der neuen antiklassischen Bewegung, der Romantik, zu leiden gehabt, wie die Zahlen bei Joannidès ergeben. Sie feiern sogar wahre Triumphe unter der genialen Interpretation der R a c h e l. (1838—43).

---

[55]) vgl. D o u m i c, in *Petit de Julleville* VII/396: „C'était le temps où la société moyenne, arrivée de la veille à l'importance sociale et politique, heureuse de sa fortune récente et solide, se complaisait au nouvel état des choses, en jouissait avec quiétude, se préparant par son insouciance et son étroiture de vues, une mine étranchement prochaine. — Sa médiocrité s'est réjouie dans la médiocrité de S c r i b e".

[56]) Bezeichnend für die hohe Stelle, die das Theater bei den Franzosen einnimmt, ist, daß mit der *chute des Burgraves* auch die romantische Epoche gleichzeitig für überwunden gilt, deren Höhepunkt wiederum im Drama zu suchen ist, in *Hernani*.

Eine interessante Bemerkung bei Alexandre Duval weist 1822 bereits visionär auf Aufstieg und Ende des romantischen Theaters hin und erkennt zugleich ihren großen Wert für die französische Literatur[57]).

Wohl war die Romantik auf dem Theater verhältnismäßig kurz von Dauer, wie Duval ahnte, aber sie war von größerer Bedeutung als etwa die kurze klassizistische Welle unter Ponsard. Selbst ein Gegner der Romantik, Zola, muß den wesentlichen Schritt anerkennen, der durch Victor Hugo und die romantische Bewegung geleistet worden ist: *"Le romantisme nous a fait ce que nous sommes, des artistes libres"*. Und weiter: *"Le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons"*[58]). Daß es eben nur ein erster Schritt war trotz seiner veristischen Tendenzen, trotz seiner Forderung nach *nature et vérité*[59]), trotz seiner Forderung nach Sprengung des engen *trois unités*-Rahmens, nach einem situationsgemäßen Lokalkolorit *(couleure locale)*, nach ungezwungener, dem Leben abgelauschter Vermengung von Häßlichem und Schönem, von Groteskem und Erhabenem *(le grotesque et le sublime)*, trotz seinem Verlangen nach Auflockerung der Sprache in rhythmischer und wortlicher Hinsicht, liegt an einer anderen wichtigen Grundforderung der Romantik: nach einem ungehemmten Individualismus im künstlerischen Schaffen, der sich immer

---

[57]) Er wendet sich dagegen, daß die Zensur, um 1820, alle Stücke verwirft, die zeitgenössische Sitten darstellen: „Comment satisfaire le goût du public, fährt er fort, et son entraînement pour la nouveauté? Il faut l'amuser d'abord . . . les auteurs ne pouvant plus reprendre la nature sur le fait, seront forcés pour obtenir la bienveillance du public, de se jeter dans le vaste champs du romantique, et parviendront ainsi à lui offrir une récolte plus abondante que précieuse. Qu'on ne se trompe pas sur les craintes que je manifeste, de voir une invasion de ce genre sur le Théâtre-Français. Elle sera telle qu'elle atteindra jusqu'aux chefs-d'oeuvre des siècles passés. L'on est déjà familiarisé tellement avec les mots de „genre romantique" qu'on fait hautement des cours sur ce genre dans nos lycées et que même il n'est plus repoussé par l'Académie. Qu'il se présente un auteur qui sache ajuster avec adresse les drames allemands ou anglais; qu'il respecte encore un peu les règles d'Aristote, il produise un drame fort d'action, de comique et d'intérêt, fût-il dénué de vraisemblance et même de bon goût, j'ose lui prédire un succès complet. — Ce n'est pas que je craigne que le genre romantique s'établisse en France d'une façon durable; il y a trop d'esprit et de raison dans la nation française, pour qu'elle ne force pas les auteurs à revenir à la simplicité dans leur production. Alors, les auteurs jouiront d'un avantage que ne pouvaient avoir leurs prédecesseurs, c'est qu'ils seront moins timides dans leurs tableaux, moins maniérés dans l'exécution et plus énergiques dans les détails". Alexandre Duval, *Préf. zu Montoni*, 1822, *OEuvres*, Paris t. II p. 394.)

[58]) Emile Zola, *Le Naturalisme au Théâtre*, p. 14. Paris 1903.

[59]) *Préface de Cromwell*, éd. Lommatzsch, Berlin 1920, p. 38: Le poète ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration! p. 39: La nature donc! La nature et la vérité!

wieder in der Freude an unbeschränkter Gestaltung nach der phantastischen und unwahrscheinlichen Seite hin, an ungewöhnlichen Kontrastierungen versucht. Das Theater war nicht der rechte Schauplatz für diese im Grunde sehr subjektive, sehr lyrische Kunstströmung[60]).

Die Forderung nach *des gens qui existent* wird immer größer: verbunden mit dem immer mächtiger gewordenen sozialen Gedanken, findet sie ihre Erfüllung im realistisch-sozialen Drama.

Schon in *Hernani* und stark dann in *Ruy Blas* und *Angelo de Padoue (Préf.!)* bricht der soziale Gedanke, das Mitleid mit dem deklassierten Individuum hervor, der bei Dumas-père in *Antony* zum ersten Mal die Figur des Deklassierten im Kampf gegen die Gesellschaft in einem zeitgenössischen Milieu auf die Bühne bringt und mit dieser zwar noch romantisch gestalteten Liebestragödie die Brücke schlägt zum realistisch-sozialen Drama.

Zudem hatten die Lehren eines Saint-Simon und Auguste Comte die Augen für soziale Fragen und ihre eingehende Untersuchung geöffnet; in seinem soziologischen System, wonach die Gesellschaft ein *organisme social*, eine *solidarité fondamentale* bildet durch ihre allgemeine gegenseitige Abhängigkeit, ist die Gesellschaft das zentrale Faktum alles historischen Geschehens, und nicht das Individuum.

Diese neuen Ideen fanden ihre Gestalter in Augier und Dumas-fils[61]), die damit die Initiatoren eines Theaters sind, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut; eine Flut mehr oder weniger geglückter Schauspiele, fast alle *des pièces bien faites*, erfüllt diese Zeit und befriedigt mit dem zeitgenössischen Gesellschaftsleben entnommenen Motiven den Geschmack eines immer theaterhungrigeren Publikums.

---

[60]) Der Mangel an psychologischer Wahrheit und Charaktervertiefung — denn dem Romantiker war nur das eigene Ich vertraut und das fremde konnte er nur mit den Zügen des eigenen Ichs zeichnen — verbunden mit bombastisch aufgetürmten Unwahrscheinlichkeiten und phantastischen Gegenüberstellungen, haben Zola zu dem scharfen Urteil geführt: „Entre les personnages en peplum qui se promènent avec des confidents et discutent sans fin leurs passions, et les personnes en pourpoint qui font les grands bras, et qui s'agitent comme des hannetons grisés de soleil, il n'a pas de choix à faire, les uns et les autres sont aussi parfaitement inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé". (a. a. O. p. 15.)

[61]) Wenn franz. Literarhistoriker, wie Doumic und Pellissier, (a. a. O.) Augiers und Dumas' Werk als eine Synthese des genialen Schaffens des Gesellschaftspsychologen Balzac und des technisch vollendeten Könnens Scribes hinstellen, so übersehen sie dabei die Wirkung, die von der neu aufgekommenen Soziologie ausgeht, vergessen bei dieser Vereinfachung das soziologische Moment, daß nämlich durch die Stellung des Bürgertums, durch den Liberalismus und den aufkommenden Sozialismus die Zeit für die Gestaltung solcher Probleme reif geworden war.

Immer zahlreicher waren die Theater geworden, immer mehr war es für die weitesten Volkskreise Gewohnheit geworden, ins Theater zu gehen. — Das durch das geschickte handwerkliche Können eines Scribe verwöhnte Publikum hatte allmählich einen stark entwickelten Sinn für den *art de la pièce bien faite* bekommen. Faguet bringt eine Bestätigung: *"Or ce que j'appelle la dramaturgie, la technique théâtrale, l'art de la pièce bien faite, devient, quand un public va beaucoup au théâtre, une chose que le public sait lui-même, instinctivement, et sait très bien. A ce public il devient impossible, de servir des pièces maladroitement faites"*[62]). Und Faguet schließt daraus zu Recht, daß somit Augier und Dumas und ihre Nachfolger gezwungen waren, ihre Stücke mit einer *"habilité dramatique très éveillée et surveillée"* zu arbeiten (ibid).

Die Thematik war in stofflicher Hinsicht viel umfassender geworden als im vergangenen Jahrhundert. Das Interesse des Publikums für gesellschaftliche Fragen, das immer in Frankreich sehr wach gewesen ist[63]), erfährt nun in immer reicherem Maße Befriedigung, in jener Zeit, in der soziale Probleme zur allgemeinen Diskussion standen[64]).

Augier und Dumas sind die Anführer dieses neuen Theaters. Augiers Wirkung bestand wohl vor allem in seiner fast populären Art, als Bürger zu Bürgern über Bürger zu sprechen, latente Gedanken der Zeit auszudrücken[65]), keine idealistische These ist bei ihm zu finden, sondern eine gut beobachtete realistische Sittendarstellung, die fast an Molière erinnernde Typen schafft.

Dumas dagegen will bewußt mit seinem Theater einen nützlichen Dienst an der Menschheit tun. Er will mit seiner *pièce à thèse* sozialer Reformer sein. Er biegt die vorhandene soziale Problematik in das Gesellschaftsstück um, das er mit allerhand geschickten Theatermitteln — an Scribe geschult — dem Publikumsgeschmack würzig macht[66]).

---

[62]) Faguet, Emile: *La Comédie contemporaine,* Préface zu Noël-Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique,* 1897, 23e année, Charpentier, Paris.

[63]) Vgl. auch Curtius, E. R.: *Frankreich* (a. a. O.) Kap. 4.

[64]) So wird z. B. der Ehebruch, im 18. Jahrhundert ein verpöntes Thema, besonders nach dem Ehescheidungsgesetz von 1884 immer wieder gestaltet und von allen Seiten beleuchtet.

[65]) Augier wendet sich gegen alles, was er als Feind dieses Bürgertums im Leben ansieht: die Geldsucht vor allem und die Sucht nach politischer Macht; scharf wendet er sich gegen den sogenannten 'Scribisme' und verteidigt die auf Liebe gegründete Ehe gegenüber der reinen Geldehe. Es spricht im Namen dieses bürgerlichen Publikums, wenn er sich heftig gegen die Jesuiten wendet in seinem *Fils de Giboyer* und besonders in den *Lions et Renards.*

[66]) Diese Konversationsstücke, denen wir in Deutschland nichts zur Seite zu stellen haben — in Oesterreich erinnert die Richtung Schnitzler-Bahr daran — haben noch bis auf den heutigen

Wie wichtig aber für das französische Publikum das Einhalten eines gewissen Maßes des Erträglichen ist[67]), sieht man in seiner leidenschaftlichen Opposition gegen die dunkle Malerei eines Zola und seiner Anhänger, eines Henry Becque und seiner Schule, der Naturalisten, gegen die bei Antoine aufgeführten *Jeunes,* die sich nun bewußt gegen die *pièce bien faite* und besonders den *faiseur* Scribe, aber auch gegen Augier und Dumas, die Liberalen, die Bourgeois, wenden und mit ihrem krassen naturalistischen Programm das Theater gehaltlich wie gestaltlich von Grund auf erneuern wollen.

In dieser Ablehnung[68]) ist nicht nur der Unwille des liberalen optimistisch eingestellten Bürgers gegen den pessimistischen Aufrüttler, den unbequemen Ruhestörer vorhanden, nicht nur die Wehr gegen das Neue, das das so traditionsgebundene französische Publikum immer zur Opposition reizt, es ist auch wieder das konventionelle Gefühl für *bienséance,* das hier eine Erschütterung erfahren soll, und das sich gegen zu brutale Wahrheiten des naturalistischen Theaters wehrt; besonders, da sie der angenehmen Form entbehren und brutal auf die Bühne gebracht werden. (Vgl. später auch Sarceys Kritik am Naturalismus). Becques wahres, tief empfundenes Künstlertum, das sich nicht um den Geschmack des Bourgeois kümmert, sondern, nur seinem eigenen künstlerischen Temperament folgend, mit einem gewissen grausamen Trotz diese Bourgeoisie konfrontiert, gestaltet frei von innen heraus die Welt, so wie er sie sieht und lebt: schwarz in schwarz. Aber seine, wie auch seiner Nachahmer und Anhänger Werke haben doch keine bleibende Wirkung. Auch die großzügigen Versuche Antoines mit seinem *Théâtre Libre,* der neben den französischen Naturalisten auch den europäischen Naturalismus auf die Bühne bringt, sind von keiner Dauerwirkung[69]).

Tag Wirkung auf dem französischen Theater, ebenso wie auch Ibsens Stücke bei uns, obwohl ihre Problematik verloren gegangen ist.

67) Augier spricht immer wieder von der Rücksicht, die man auf das Publikum nehmen muß, und man kann in seinen Stücken immer wieder beobachten, wie er zur Besänftigung des Schlechten das Gute ihm zur Seite stellt: so in *Le Gendre de Monsieur Poirier,* wo Verdelet neben Poirier steht, der Duc de Montmeyran neben dem Marquis de Presles; in den *Lionnes Pauvres:* Thérèse neben Séraphine etc. etc. — Wenn Dumas die Kurtisane oder die uneheliche Mutter auf die Bühne bringt, so tut er das in einer Form, die nicht anstößig wirkt. Sein sympathisches Mitleid macht diese Frauen fast zu anziehenden Figuren, mit denen das Publikum sympathisieren kann.

68) vgl. A. Corthey, *Le théâtre d'aujourd'hui,* Paris 1893, der betont, „il se moque de la nature", — er will „une illusion de la vérité", wie sie im „mélodrame" und „vaudeville" gefunden wird. —

69) Mannigfache Gründe kann man für den mangelnden Erfolg des französischen naturalistischen Theaters aufzeigen: Einmal sind hier keine Spitzenwerke zu verzeichnen. Nichts läßt sich in Frankreich auch nur annähernd Ibsen oder Hauptmann zur Seite stellen.

Hierin, aber auch vor allem in der ablehnenden Aufnahme beim Publikum, zeigt sich wieder der alte Zug, der so bezeichnend für das französische Theater und sein Publikum ist: daß die Komödie dem Franzosen mehr liegt. Hier hat er das Größte vollbracht, hier hat auch das Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Gutes von Dauerwert gebracht. Paillerons *Le monde où l'on s'ennuye* erfreut sich noch heute einer ungeheuren Beliebtheit; daneben entzücken Labiche, Meilhac-Halévy, Lavedan etc. mit ihrem unendlichem Fonds an Humor, witzigen Wortspielen, brillierenden Dialogkunststückchen, geladen mit *bons mots* und immer neuen komischen Situationen, ein diesen witzig-spirituellen Gestaltungen äußerst zugängiges Publikum, das nach den finsteren, nüchternen *tranches de vie* der Naturalisten und ihrer kunstfremden und schmucklosen formalen Gestaltung schließlich dem echten französischen Geist, der echten französischen Kunst des *Cyrano de Bergerac* von Rostand zujubelt: hier findet es alles, was ihm seit Jahrhunderten teuer ist: das formvollendete Theater hohen Stils, *le système des passions*, die reiche Klaviatur des Seelischen bei einer wunderbar brillierenden Sprache voll von glänzenden espritvollen Tiraden[70]); hier triumphieren die geheiligten Begriffe des Franzosen: Klarheit, Maß, Esprit, polierte Form; und der *Cyrano*, obgleich er in der Entwicklungsgeschichte des französischen Theaters von geringer Bedeutung ist, feiert bis heute neben den Klassikern im französischen Publikumsgeschmack die größten Erfolge.

Zudem kam der französische Naturalismus erst sehr spät auf das Theater. Deutlich geht das aus Zolas Buch *Le Naturalisme au Théâtre* hervor: „Dans le roman, Balzac a été le puissant novateur qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète. Mais, au théâtre, l'évolution semble plus lente. Aucun écrivain illustre n'a encore formulé l'idée nouvelle avec netteté". (p. 17) Zudem hat der französische Naturalismus nicht die Anhänger in der Kritik gefunden, die wie in Deutschland ihn beim Publikum propagierten oder dem Publikum nahe zu bringen suchten, im Gegenteil, die am meisten gelesenen Kritiker stellten sich von Anfang an so feindlich diesen neuen Bestrebungen entgegen, daß eine etwas milder gesonnene Kritik gar nicht bis in die breiten Massen vordringen konnte. (vgl. Sarcey, Brunetière, Fouquier etc.) Sarcey und Brunetière mögen auch durch ihre Conférences mit ihrer Ansicht auf das Publikum gewirkt haben.

[70]) Sarcey bringt einmal den treffenden Vergleich, daß für den Franzosen eine schöne witzig-espritvolle Tirade dasselbe bedeute wie für den Italiener die Melodie: „Les Italiens aiment la mélodie pour elle-même; ils ne s'informent pas si l'air qu'on leur chante est en harmonie avec la situation ou le caractère du personnage . . . ils l'applaudissent avec transport. Nous sommes de même pour l'esprit. C'est un goût national. Nous l'aimons pour lui-même en dehors de toute autre considération. De quelque façon et en quelque endroit qu'il se manifeste, nous sommes éblouis et touchés, nous jouissons d'une belle tirade bien frappée, ou d'un mot spirituellement dit, comme les Italiens d'un air de bravoure". (Q. A. d. Th. II/329.)

b) Theaterkritik.

Mußten wir, um die Anfänge des modernen Theaters und seines Publikums im modernen Sinn zu finden, bis zum 17. Jahrhundert zurückgehen, so finden wir auch im *grand siècle* die ersten tastenden Anfänge eines Theaterfeuilleton. Auch hier können wir für das 17. Jahrhundert auf das interessante, sehr ins Detail gehende Werk von P. Mélèse (a. a. O.) hinweisen. Besonders wertvoll ist hier das Material, das das *Répertoire analytique* (a. a. O.) in seiner Sammlung informatorischer und kritischer Zeugnisse liefert.

Neben Sonetten, kleinen Anekdoten, kleinen Novellen, Schlachtenschilderungen etc. bringt Donneau de Visé im *Mercure Galant* gelegentlich Analysen von Theaterstücken, die als die ersten Betätigungen dieser Art gelten dürfen: Kurze Schilderungen unter Betonung der zwei bis drei Hauptideen, amüsant in der Form, fein beobachtet. Literarisch sind diese Kritiken allerdings ihres persönlich gefärbten Urteils wegen unbedeutend[71]). — Die Hauptforderung an das Stück ist: es muß gefallen, es muß *au goût des dames* sein, *"à qui sur toutes choses il est important de plaire"*[72]). Er belauscht das Publikum in der Pause und zu Ende der Aufführung. Er weiß um seine Wichtigkeit für das Theater, läßt sich jedoch von seinem Geschmack nicht beeinflussen[73]).

Im 18. Jahrhundert finden wir dann den ersten Journal, der sich besonders mit dramatischen Ankündigungen, Besprechungen und Betrachtungen befaßt, *l'Observateur des spectacles*[74]) von Chévrier, gegründet im Haag, 1762, und nach Chévriers baldigem Tode von seinen Mitarbeitern dem Abbé Yvon und Contrapel, seinem Drucker, weitergeführt. Dieser *Observateur* hatte das Programm *"aussi neuf qu'il est varié"*, das Theater in Paris mit dem anderer europäischer Städte zu vergleichen, *"n'importe en quelle langue et en quel genre"*, über das von einem *"correspondant impartial"* die wesentlichsten Neuigkeiten mitgeteilt wurden[75]).

---

71) So ist seine Vorliebe für die Corneilles deutlich zu bemerken (Thomas C. war sein Mitarbeiter in einigen Stücken), seine Abneigung gegenüber Racine, dem er Molière wiederum weit vorzieht. Ein deutliches Dokument sind hier seine Nekrologe: über Corneille bringt er große Eloge (Oct. 1684, p. 68), über Thomas Corneille 30 Seiten (Janv. 1710 p. 270 ff.), Molière erfährt daneben eine weniger begeisterte, aber kritisch nicht unbedeutende Würdigung (Juin 1673. t. IV/267). Racine hingegen kommt sehr kläglich weg. (Avril 1699, p. 259).

72) *Mercure Galant*, 1671, t. I. p. 70/71.

73) Gelegentlich finden sich scharfe Angriffe gegen das Publikum bei ihm. (Etwa *Merc. gal.* t. II, p. 318.)

74) *Observateur des Spectacles, anecdotes théâtrales, ouvrage périodique*, von M. de Chévrier, La Haye, 1762—63. in—12.

75) *Observateur* (s. o.) Prospectus.

Aehnlich ist der Plan des *Nouveau Spectateur* von Le Prévost d'Exmes[76]) und der *Journal des Théâtres* von Le Fuel de Méricourt und Le Vacher de Charnois.

Le Prévosts Analysen sind durch ihre große Weitschweifigkeit und Kritiklosigkeit wenig anziehend im Gegensatz zu den sehr reizvollen Darstellungen des *Observateur*.

Nach 5jähriger Unterbrechung erscheint 1775 der *Spectateur*[77]) von Neuem, wird aber dann bald von Le Fuel de Méricourt übernommen und erscheint ab Nr. 6 (1er juin 1776) unter dem Namen *Journal de Théâtre*, ab Nr. 10 (15 août 1776) als *Journal des Théâtres*[78]); dieser wird dann im Frühjahr 1777 nach halbjähriger Unterbrechung von Le Vacher de Charnois übernommen, unter der Mitarbeit von Grimod de la Reynière. 1778 wird er von dem Buchhändler Esprit fortgesetzt, der ihn nach Nr. 30 (15 juin 1778) an Pankouke verkauft, der ihn mit seinem *Mercure* verschmilzt.

Dieser häufige Wechsel in der Führung sowie die zeitweiligen Unterbrechungen im Erscheinen der Journale erklären sich aus den Schikanen, die den Journalisten vor allem vonseiten der Schauspieler gemacht wurden, die, von hohen Herren protegiert, sich alles erlauben konnten. — Andrerseits waren die Journalisten darauf angewiesen, in ihren Darstellungen vor allem die Anekdoten und Histörchen aus den Kulissen zu bringen, denn nur so konnten sie ihre Berichte dem Lesepublikum bekannt machen. Zahlreich sind die Beispiele, wo Schauspieler durch ihre Privilegien es fertig gebracht haben, Journale ganz oder teilweise verbieten, Journalisten durch beleidigende Demütigungen, die bis zu Gefängnisstrafen reichten, bestrafen zu lassen[79]). Nichts zeigt deut-

---

[76]) *Le Nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, dans lequel on a ajouté des ariettes notées.* Genève und Paris, bei Valade, 1770, in—8, 3 num.

[77]) *Le Nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles pièces de théâtres,* von M. Le Prévost d'Exmes. Paris. Imprimerie de Ph. D. Pierres, 1775, in—8, 4 num.

[78]) *Le Nouveau Spectateur ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, se servant de répertoire universel des spectacles, par une société d'amateurs et de gens de lettres les plus distingués,* rédigé par M. Le Fuel de Méricourt, Paris, 1776, in—8. 4 num.
Journal de Théâtre ou le Nouveau Spectateur, servant de répertoire universel des spectacles, rédigé par M. Le Fuel de Méricourt, — dann: *Journal des Théâtres . . servant de répertoire universel des spectacles étrangers et de la France; avec des anecdotes et une notice sur les ouvrages des auteurs dramatiques et des musiciens morts et vivants, sur leurs vies, et sur celles des comédiens et danseurs les plus célèbres.* Paris, 1776, 10 num. — *Journal des Théâtres* von Le Vacher de Charnois, mit dem Motto: *Je loue avec plaisir et blâme avec courage.* Paris, 1777—78, in—8. (27 num.)

[79]) So hatte die *Clairon* es beinahe fertig gebracht, Fréron père, 1765, wegen einer allgemeinen Bemerkung über die freien Sitten der Schauspielerinnen, die sie ihm persönlich übelnahm, ins Ge-

licher die harte Stellung des Journalisten als die unglückselige Geschichte des journalistischen Unternehmens Le Fuels de Méricourt[80]).

Le Fuel de Méricourt und Le Vacher de Charnois unterlagen, u. a., in diesen ewigen Zwisten mit den allmächtigen Schauspielern. Sie können nicht von den persönlichen, Aergernis erregenden Geschichten absehen, um als Journalisten Erfolg zu haben. So kann man ihre Theaterberichte auch weniger als Kritiken werten, sie haben für die Geschichte des Theaters wenig Interesse. Will man wirklich über Theater und Publikum jener Zeit orientiert sein, so wird man vor allem zu den *Correspondances* greifen: La Harpe bringt in seiner *Correspondance*[81]) einige geistvolle Analysen, aber seine Artikel enthalten weniger das, was wir unter Theaterkritik verstehen: sie sind unkritisch, kümmern sich wenig um den Geschmack des Publikums im Zusammenhang mit dem Theater.

Echte Kritiker finden wir dagegen in Diderot und Grimm, deren *Correspondances*[82]) wir unsre Hauptkenntnisse und -beispiele über Theater und Publikum ihrer Zeit entnehmen konnten. Ihre soliden Kritiken verraten den Theatermann, zeigen tiefes Verständnis für alle Fragen des Theaters. So sprach Grimm oft, wenn das Thema darauf hinlenkte, über allgemeine Theaterfragen, etwa über die Wahl eines Gegenstandes[83]), an andrer Stelle über die Notwendigkeit und Mittel, beim Hörer Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen und ihre Störung zu vermeiden[84]) etc. Er ist es auch, der Shakespeares Größe voll erkannt hat.

Diderots *Critique Dramatique*[85]) weist in ihren Forderungen bereits stark in das 19. Jahrhundert und über Victor Hugo hinaus.

---

fängnis zu bringen. Favart erzählt, wie eine Petition an den König Stanislas nötig war, um diese Strafe zu verhindern. (Favart: *Mémoires et Correspondances,* Paris 1808, II. p. 216—22.)

80) vgl. auch bei Hatin: *Histoire de la Presse,* t. III pp. 226—39 (a. a. O.) (und vgl. Verbesserung bei Des Granges, *Geoffroy et la Critique dramatique sous le Consulat et l'Empire,* a. a. O.)

81) La Harpe: *Correspondance littéraire,* 1774—91, an den Großfürsten Petrovitch gerichtet, publ. Paris, 1804—06, 6 vol. in—8.

82) *Correspondance littéraire,* éd. Tourneux, 1877—82, 16 vol. in—8, Paris.

83) Anhand der Besprechung von La Harpes *Virginie,* août 1786.

84) Anhand Sauvignys *Hirza ou les Illinois,* janv. 1780.

85) Diderot, *Oevres 8. Belles-Lettres V,* Paris, Garnier-frères éd. Assézat, 1875, p. 429: über die Notwendigkeit der 'vraisemblance' anhand der Besprechung des *Iphigénie en Tauride* (vgl. p. 435—38); über die Kunst der 'Vorbereitung': 'Il fallait m'en avertir', in der Kritik des *Don Carlos* von dem Marquis de Ximénes. (vgl. auch *Seconds Entretien sur le Fils Naturel,* a. a. O. 7, p. 130); über die Erforderlichkeit des 'mouvement' anhand der Ausführungen über den *Marchand de Londres* von Lillo (C. Dr. p. 449). — In-

Diderot wie auch Grimm konnten jedoch kaum von praktischer Bedeutung für eine weitere Oeffentlichkeit sein, weil sie ihre Theaterkritik nicht — wie später Geoffroy, als Erster, und nach ihm die Theaterkritiker des 19. Jahrhunderts — an exponierter Stelle, d. h. in einem Journal brachten.

Neben den literarischen Journalen, dem *Observateur* von Défontaines[86]), den *Cinq Années Littéraires* von Clément, der *Année littéraire* von Fréron, deren Theaterberichte sich größtenteils auf das bereits gedruckte Werk beziehen und daher Aufführung und Publikum wenig berücksichtigen können, sind es kleinere Zeitungen von geringer Bedeutung, aber größerer Verbreitung beim Publikum, wie z. B.

---

teressant auch ist seine Abneigung gegen sich selbst analysierende Figuren, die ihm als Franzosen — genau wie Sarcey später — sehr fern liegen mußten. So setzt er an dem *Siège de Calais* von Belloy aus: „Un des principaux défauts de cette pièce, c'est que les personnages, au lieu de dire ce qu'ils doivent dire disent presque toujours ce que leurs discours et leurs actions devaient me faire penser et sentir". (ibid) Er verlangt Klarheit: „tout doit être clair pour le spectateur" *(De la Poésie Dramatique, Oeuvres 7,* a. a. O. p. 341), eine einfache Handlung *(Premier Entretien sur le Fils Naturel, Oeuvres 7,* p. 88) und vor allem muß man den gesunden Menschenverstand finden in einem dramatischen Werke: „Monsieur Fontaine, wirft er Fontaine anhand seines 'Agillan' vor, il ne suffit pas d'avoir de l'harmonie, de la chaleur et même des idées, il faut d'abord 'du sens commun'." *(Critique dramatique,* p. 469).
Auch die Forderung: „Ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas" *(Second Entretien,* p. 104) findet man später bei Brunetière und Sarcey wieder.
Und schließlich verlangt Diderot — viel vor Victor Hugo: „La vérité! La nature! Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle . ." (Second Entretien, p. 120). Im Sinne dieser natürlichen Wahrheit verlangt er, daß man der Bühnenfigur die ihrer Stellung im Stücke entsprechende Sprache gebe: „Il y a dans le drame, ainsi que dans le monde, un ton propre à chaque caractère". *(De la Poésie Dramatique,* p. 362). Und er fordert weiter eine entsprechende Dekoration: „Mais ce qui montre surtout, combien nous sommes encore loin du bon goût et de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des décorations, et le luxe des habits". *(Second Entretien,* p. 373). Die historische Wahrheit wird daher besonders von ihm als beachtenswert für den Hintergrund eines Stückes betont: „Or, je crois qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer." *(Second Entretien,* p. 128).
Und Diderot gelangt so schließlich zu einem „système dramatique dans toute son étendue: La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques, la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands". *(Second Entretien,* p. 308).

86) In seinen *Observations* bringt Défontaines z. B. 1741 zum 1. Mal den Vorschlag, den neuen Genre des bürgerlichen Stückes *drame* zu nennen. (XXV, 25)

die *Petites Affiches*[87]) die zum ersten Mal etwas in der Art der modernen Feuilletons zeigen. Die kurzen Artikel *au jour le jour* des Abbé Aubert zeigen, geschickt angelegt, worauf es ankommt, bringen das Wesentliche; sie zeugen von der raschen Auffassungsgabe des Verfassers. der die wesentlichen kritischen Qualitäten besitzt; seine Aufsätze über Marivaux' Komödien (21 juillet 1789), über Chéniers *Charles IX* (5 novembre 1789) erinnern schon vollkommen an das spätere Feuilleton: er bringt eine kurze Geschichte des Stückes, vergleicht es mit analogen Werken, berichtet über die verschiedenen Wiederaufnahmen des Schauspieles und seine Interpretation, analysiert die Intrigen, die Charaktere, bringt Bemerkungen über die Aufnahme beim Publikum und hie und da eine kurze Notiz über die Zwischenfälle während der Vorstellung, wie sie bei dem Parkett an der Tagesordnung waren. (Vgl. a. a. O.).

Neben den Artikeln des Abbé Aubert treten die ähnlich gehaltenen, aber mehr allgemein literarischen Berichte von Meusnier de Querlon an Wichtigkeit zurück für das Theater.

Mit der Revolution war das Interesse für das Theater gewachsen. Zahlreiche kleinere Theater und Hunderte von minderwertigen Theaterstücken waren entstanden. Theaterjournalistische Unternehmen entstehen von Neuem. So läßt Le Vacher de Charnois seinen alten *Journal des Théâtres* in neuer Aufmachung erscheinen. Nach einem festen Plan bringt er nun am Tage nach der Aufführung kurze Bemerkungen über das jeweils gespielte Theaterstück, sodaß sein Journal immerhin ein interessantes Dokument für die Geschmacksschwankungen während der Revolutionszeit ist, wie auch für die erstaunlich große Zahl neuer Stücke und ihrer Zuhörer. *"Puisque les Parisiens ne peuvent pas cesser de chanter, de plaisanter et de rire"*, schreibt Le Vacher nicht ohne Verwunderung, *"— sur les bords mêmes de l'abîme où l'Etat menace de les engloutir, servons-les à leur fantaisie et parlons théâtre à côté des hurlements des factieux!"* (23 juin 1892). Die nächste Nummer des Journals erscheint nicht mehr, denn *"l'infortuné Charnois fut massacré dans les prisons de Paris, le 2 septembre"*, berichtet Grimod de la Reynière im Prospectus seines *Censeur dramatique* (p. 3). Ihm folgt der *Journal des spectacles* (an II;—1793), in dem wir eine Menge Annalysen der während der Revolutionszeit gespielten Stücke finden, — der *Journal des Théâtres et Fêtes nationales* von Duchosal[88]), nach deren Einstellung dann der bedeutendere *Courier des spectacles* von Lepan etc. im Jahr V (1796) erscheint, der ein Jahr später sich mit dem *Courier de l'Europe* vereinigt.

An hervorragender Stelle in der Geschichte der Theaterkritik (Zeitungskritik) steht dann Grimod de la Reynière mit seinem *Censeur dramatique* (1798) als bester Kenner des Theaters und

---

87) *Annonces, Affiches et Avis ou Journal Général de la France.* gen. *Petites Affiches,* 1751—90.

88) Duchosal, *Journal des Théâtres et Fêtes nationales.* (Ier fruct., 11—30 brum., III; 1794—95)

des Publikums vor Geoffroy. Vorher schon Mitarbeiter an Charnois *Journal des Théâtres*, dann Theaterkritiker am *Journal de Neufchâtel*, kannte er sich in Dingen des Theaters genau aus. Aber sein Hauptinteresse ruht wieder bei den Schauspielern, über die er mit größter Weitschweifigkeit berichtet. Sein Beschützerton gegenüber Schauspielerinnen und Schauspielern geht oft so weit, taktlos und aufdringlich zu wirken. Mit seiner Absicht, *"de rappeler la saine partie du public au goût du bon, au discernement du beau, à la juste mesure des convenances théâtrales; de raisonner avec les comédiens instruits, honnêtes et labourieux, sur les finesses de leur art; d'inspirer aux jeunes spectateurs le respect pour les grands modèles et le sentiment d'une sévère impartialité"*), weist er schon auf Geoffroy hin.

Nach seinen Artikeln in der *Année littéraire*, die schon deutlich die kritischen Fähigkeiten Geoffroys zeigen, die Eigentümlichkeit seiner *"jugements qui étaient constamment relatifs"*[90]), die Art, die Hauptgedanken des Autors herauszuarbeiten und zu entwickeln, den Gang der Handlung, die Charaktere, den Stil eines Werkes durch tiefgehende Bemerkungen zu beleuchten, wird Geoffroy durch seine Theaterkritiken in dem dafür neugeschaffenen *Feuilleton* des *Journals des Débats* zum Vater des *Feuilleton du Théâtre*.

Der Erfolg dieser Feuilletons war groß und anhaltend. Die anderen Zeitungen mußten, um ihr Lesepublikum nicht zu verlieren, auch ein Feuilleton einrichten. Aber der Name *Feuilleton* bleibt zunächst für die Artikel Geoffroys allein vorbehalten. Er wird *Père Feuilleton* genannt.

Geoffroy besaß die Gabe, dem Publikum das zu geben, was es zu jener Zeit nötig hatte: Eine sichere Führung in Dingen des Geschmacks. Er kannte dieses neue Nachrevolutionspublikum. Er wußte, daß er nicht mehr das schnell denkende, schnell auffassende, geistig so bewegliche, weil gebildete Publikum vor sich hatte, das, durch Erfahrung und alte Tradition genährt, sich in literarischen Dingen auskannte und sich mit einem gewissen natürlichen Instinkt zurechtfand, das darüber in seinen Salons diskutierte und sich so eine Meinung selbst formte, die zur *opinion publique* wurde, um dann in der in den Journalen erscheinenden Kritik eine Art Bestätigung eines *Confrère* zu finden.

Das Publikum von 1800 besaß diese Tradition und Erfahrung nicht mehr. Es war eine Gesellschaft von heute, neu, unerfahren: *"Sans avoir rien appris, ils savaient tout, les gens de qualité de l'ancien régime; — ceux-là passent dans les athénées le temps que leur laissent la lecture des journaux, l'étude de la musique et les leçons de danse: ils apprennent tout, et ne savent rien — que des anecdotes, et des phrases"*[91]).

---

[89]) *Censeur dramatique*, t. I. p. 9.

[90]) Passeron, *Notices sur la vie et les écrits de Geoffroy*. Lyon. 1825.

[91]) Des Granges, a. a. O. p. 121.

Diesem unorientierten Publikum die *opinion* bekannt zu machen, sah Geoffroy als seine journalistische Aufgabe an. Mit der *opinion publique* brachte er die *jugements tous faits,* — er brachte sie nicht losgelöst in einem *journal de théâtre,* sondern in einer Extraspalte der allgemeinen täglichen Zeitung, des allgemeinverbreiteten *Journal des Débats,* zweckmäßig und bequem.

So kann man sich schon vorstellen, wie groß Geoffroys Bedeutung als Theaterkritiker war. — Auch aus andern Gründen war der Augenblick für die Theaterkritik günstig: Die Comédie-Française war gerade wieder neu eröffnet worden dank des Einschreitens des Innenministers, François de Neufchateau; zahlreiche Schauspieler versuchten die entstandenen Lücken auszufüllen und besonders durch das traditionelle Repertoire zu glänzen; ihre Versuche zu beurteilen, sieht Geoffroy als wichtige Aufgabe seiner Kritik an. Ein anderes kam noch hinzu, was der Theaterkritik zugunsten kam: die Presse unter dem Consulat und dem Kaisertum war stark der Zensur ausgesetzt in ihrem politischen Teil und hatte sehr unter ihren einschränkenden Maßnahmen zu leiden, und nur der literarische Kritiker konnte hie und da eine politische Bemerkung einstreuen und Fragen aufrollen, die heute im politischen Teile behandelt werden, — die damals aber das Feuilleton äußerst beliebt machten.

Neben diesen äußeren günstigen Bedingungen sind es Geoffroys Qualitäten, die seinem Feuilleton eine ungeheure Bedeutung zu seiner Zeit gaben. Ein Neuer hätte nicht das Verständnis für den Wechsel gehabt, der sich innerhalb der Struktur der Gesellschaft vollzogen hatte, er hätte also nicht aus dem Vergleich zwischen Altem und Neuem urteilen können, der gerade die neue Kritik so fruchtbar und wertvoll macht. Ein Aristokrat, ein *ci-devant n'eût rien oublié ni rien appris.* Als fortschrittlich gesinnter *universitaire,* vertraut mit der soliden Tradition, ihrer Fehler bewußt, daher mit dem Verständnis und der Einsicht für die notwendige Neuerung begabt, vereinigt Geoffroy wohl als einziger Kritiker seiner Zeit den bildungsmäßig und kulturell guten Fond des vergangenen Jahrhunderts mit dem Verstehen für die neuen Entwicklungen.

Er kannte sein Publikum und wußte, was es von ihm erwartete: *"une petite histoire des spectacles, un tableau de la marche de l'esprit humain dans un genre qui influe tant sur la civilisation, et qui est au premier rang des plaisirs de la société"*[92]).

Daher muß er — und in diesem Punkte wird er immer wieder von Zeitgenossen angegriffen — auch über die unbedeutenden Boulevardtheater sprechen[93]), muß die *chutes* erwähnen und ihre Gründe unter-

---

[92]) Débats, 19 avril 1808.

[93]) „J'en parle parce que l'on y va, et je dois en parler comme chargé d'observer la marche de l'esprit relativement aux théâtres". (14 juin 1807)

suchen[94]), alles, was der *histoire de l'esprit public* oder der *histoire du théâtre* dienen könnte, muß in der Kritik behandelt werden. Die *influence réciproque de la littérature et des moeurs* kann nur festgestellt werden, wenn der Kritiker jeden Augenblick seine Augen von der Bühne ins Publikum schweifen läßt.

Hier ist also eine völlige Geschlossenheit zwischen Kritiker und Journalisten zu beobachten, einer bedingt den andern.

Keinen Regelkodex wie der Abbé d'Aubignac will Geoffroy aufstellen, keine der Praxis ferne Besprechung bereits gedruckter Dramen, nein, seine *critique dramatique* beschäftigt sich mit dem laufenden Repertoire: sie will erklären, warum dieses oder jenes klassische Werk noch heute wirkt, worin seine Wirkung heute im Gegensatz zu der seiner Entstehungszeit besteht, warum Voltaires Dramen weniger dem Zeitgeschmack entsprechen, etc. Vor allem will er mit seiner Kritik das Publikum erziehen, nur das moralisch Gute zu applaudieren[95]), will seinen Geschmack bilden und beeinflussen, will das Publikum in seinen Forderungen an das Theater anspruchsvoller machen, daß es nicht am Romanesken besonderen Geschmack findet und das *mélodrame* bevorzugt[96]). Auf die *fondements solides* kommt es an, nicht auf die Kunst, *du théâtre* zu bringen[97]).

Das Handwerkliche, d. h. alle die Elemente, die das Theater als Gesellschaftsgattung notwendig erfordert, ist für Geoffroy nichtnotwendiger *détail*. Das Publikum soll nicht *amusement* sondern moralische Erziehung im Theater erfahren. Man fühlt sich manchmal an Rousseaus Härte erinnert, wenn Geoffroy so weit geht, das Theater als sittenverderbende Institution zu verdammen[98]). Daher auch das harte strenge Bild, das seine Zeitgenossen von ihm malen, die in ihm den ewigen Moralprediger angriffen. Mit seiner *gendarmerie de la critique*[99]) ist er gleichsam ein Vorläufer Brunetières[100]).

---

[94]) „L'histoire de théâtre ne peut pas se passer de pareils mémoires" (id. 28 brum, IX.—19 nov. 1801)

[95]) Eine schlechte Tragödie . . „quand elle est pleine d'idées fausses, les applaudissements qu'on lui prodigue corrompent l'esprit, ils outragent la morale autant que le goût, deux objets liés ensemble plus intimement qu'on ne pense". (27 juillet 1806)

[96]) Vor allem predigt er gegen die Wichtigkeit des 'intérêt', den er in immer größerem Maße auf dem Theater Platz greifen sieht und ahnt. (Wie recht er ahnte, zeigt vor allem das Theater Scribes.) Er kämpfte gegen die hohe Einschätzung des 'faiseur'.

[97]) „Les auteurs négligent le fond et soignent les détails, parce que ce sont les détails qu'on applaudit", erkennt und verwirft er. (27 sept. 1805, *Débats)*

[98]) „Rien ne me paraît plus inutile et même plus dangereux que ces institutions publiques imaginées exprès pour exciter les passions de la multitude, passions toujours trop exaltées et que la saine politique s'occupe essentiellement à reprimer". *(Débats,* 28 janv. 1805)

[99]) *Débats,* 25 janv. 1805.

[100]) vgl. *Grande Encyclopédie,* Artikel *Critique.*

Und doch findet man in seinen Kritiken oft ein duldendes Urteil dem von hoher Kritik verpönten Genre des Melodramas gegenüber. Seine mild beurteilenden Feuilletons haben ihn dem Spott der Zeitgenossen immer wieder ausgesetzt[101]). Daß sich Geoffroy hier nicht versteift hat, sondern, wie Brunetière es später einmal fordert: *"Le commencement de la critique est de comprendre ce que nous n'aimons pas"*, dieser Gattung Verständnis entgegengebracht hat, beweist seine hohe kritische Erkenntnis. Hier sah er das Neue, das Lebendige, den Keim für die Zukunft. Und prophetisch weist er auf das romantische Drama hin, wenn er sagt: *"Malheur au Théâtre Français, quand un homme de quelque talent et connaissant les effets de la scène, s'avisera de faire les mélodrames! . . . Pour que le mélodrame exerce sa maligne influence au point de paralyser la tragédie, il lui manque encore deux bagatelles: les auteurs et les acteurs". (Débats,* 4 avril 1807). Und vorher schon erkannte er: *"Si une fois il se rencontre un homme qui sache écrire en vers et en prose et dialoguer passablement, c'en est fait de la tragédie". (Débats,* 25 juillet 1806).

Geoffroy erlebte dieses romantische Drama nicht mehr. 1814 war er gestorben. Einen würdigen Nachfolger zu finden, war schwer gewesen. Für kurze Zeit tritt noch einmal Grimod de la Reynière als Kritiker der *Débats* auf; ihm folgt sehr bald Charles Nodier. Aber beide waren nicht geeignet, das Feuilleton zu beherrschen. Und so folgte im gleichen Jahre Duviquet, der der entgültige Nachfolger Geoffroys (1814—35) ist, um dann von Jules Janin abgelöst zu werden. Des Granges sagt treffend einmal, Duviquets größter Fehler sei es gewesen, der Nachfolger Geoffroys und der Vorgänger Janins gewesen zu sein. Dieser *homme paisible* und *écrivain sans génie* (Larroumet) war kein origineller Kritiker: sein Verdienst ist es gewesen, die von Geoffroy geschaffene Form des Feuilletons übernommen, seine Prinzipien fortgesetzt und verteidigt zu haben: vor allem

---

101) Geoffroy tolerierte das Melodrama, das den Forderungen seines Genres nachkam. Er zog es den schiefen inoriginellen Versuchen der Neoklassiker vor, der Mazoyer *(Thésée,* vgl. Débats, 27 nov. 1800), Baour Lormain *(Omasis ou Joseph en Egypthe),* Briffant *[(Ninus II),* vgl. Débats, 22 avril 1813] u. a. als originelle zukunftversprechende Gattung. Er fragt sich, immer nach derselben Theorie: Ist das Stück der 'qualité essentielle d'un drame', nämlich 'd'intéresser' nachgekommen. Wenn ja, so hat es sein Versprechen erfüllt. *„Célestine et Faldoni* intéressent; dont la pièce a rempli son objet". *(Débats,* 16 juin 1812). — Interessant ist es, die ablehnenden Urteile anderer Kritiker über dieses Melodrama mit dem Geoffroys zu vergleichen. So schreibt z. B. der Kritiker der *Gazette de France:* „La pièce fourmille d'absurdités, les caractères sont faux, les situations ridicules, les dialogues marqués au coin de la puérilité, de l'emphase et du mauvais goût. (22 juin 1812). — Im *Journal de Paris* wird von dem gleichen Melodrama am 21. Juni 1812 als von einer 'production de mauvais goût' gesprochen; 'un ouvrage mal tissu, mal combiné, vide d'effets, de pensées, de situations".

also das klassische Repertoire gegen pseudoklassizistische Versuche und Mißgriffe geschützt und hochgehalten zu haben. Damit hat er ein nützliches kritisches Werk zur Zeit der aufkommenden Romantik geleistet. Er hat der neuen Generation die wahren Klassiker noch einmal vor Augen geführt, an die sie nun anknüpfen konnten — hat aber auch im Sinne Geoffroys dem klassischen Repertoire zu einer Höhe verholfen, von der es selbst die Romantik nicht ganz hat vertreiben können. (Vgl. Joannidès a. a. O. und vgl. p. 34 f.). Geoffroy hat einmal gesagt, er habe seine ganze Kraft eingesetzt, um die Ehre der französischen Literatur zu retten und den Klassikern wieder ihre hohe Stelle in der Literatur des Theaters einzuräumen: *"Je puis me flatter . . . d'avoir affermi les autels de Corneille et de Racine, que la génération précédante avait essayés de renverser". (Débats, 22* nov. 1809).

Mit Duviquets Nachfolger Jules Janin bricht eine vollkommen neue Periode der Theaterkritik herein. Janin sieht im Gegensatz zu seinen Vorgängern im Theaterfeuilleton nichts andres als eine Gelegenheit, eigene literarische Ideen niederzuschreiben. In seiner *Profession de foi* sagt er: *"Je vous le répète: vous tous qui exercez le grand art de la critique: il faut d'abord songer à vous; après quoi vous songerez au poète, au musicien, au décorateur, au machiniste; il faut avant tout que le lecteur vous honore et vous estime, et qu'il s'inquiète avant tout de vous-même; après quoi il s'inquiétera, s'il a le temps, de toutes ces choses futiles, éphémères, inertes, qui ne sont que le prétexte de vos discours"*[102]).

20 Jahre hatte so Jules Janin das Feuilleton inne und entzückte mit seinen Plaudereien seine Leser in Paris und Provinz. Wie im *ancien régime* man in den Salons über ein Thema geistvoll und fein causierte, so schrieb nun Janin sein Feuilleton, kleine Meisterwerke des Esprits, aber alles andre als Theaterkritiken: Er unterhält, aber er belehrt nicht. Er ist der typische Journalist, aber nicht Kritiker. So bleibt er ohne jeden Einfluß auf das Theater; ja er bemerkt kaum den großen Schritt, den es inzwischen in der Komödie getan hat: von Scribe zu Augier. Die epochemachende *Dame aux Camélias,* der unerhört gewagte Schritt, die Kurtisane auf die Bühne zu bringen, wird für Janin nur zum Anlaß — er kannte zufällig das Modell zu diesem Theaterstück — über die wahre Geschichte dieser Frau zu plaudern[103]).

Auch Sarcey ist zunächst von der bestrickenden Art der Kritik des *prince des critiques* gefangen genommen. Seine liebenswürdige Grazie, mit der er über alles spricht *histoire, roman, critique, philosophie, morale traductions, préfaces (Q. A. d. Th.* I/69) bezaubern den gerade erst beginnenden Sarcey. Seine brillante Konversation verdutzt den jungen

---

[102]) Jules Janin, *Critique dramatique,* Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875 ff. I/353.

[103]) vgl. *Mademoiselle Marie Duplessis,* Préf. zu dem Roman *La Dame aux Camélias,* die die Geschichte des Modells enthält. Paris, 1864, Michel Lévy frères.

Normalien zuerst; *"La puissance qu'exerçait le feuilleton est inimaginable à cette heure"*, schreibt Sarcey (im *Temps* am 29. Juni) 1874, *"tout le monde en raffolait, et c'était comme un éblouissement. La grave Université elle-même se laissait prendre"*. Aber später erkennt er auch die dunklen Seiten dieser blendenden Feuilletons: Janins Preziosität sah er mit Recht als hemmend an, seinen Manierismus, diese Formen, Wendungen, *"façons de parler . . . au moyen desquels on déguise l'absence d'idée première . . . En général ce charme ne dure pas bien longtemps et la postérité en fait toujours justice . . . Mais tant qu'il dure, il a pour la génération qui l'a vu naître, l'attrait irresistible de la mode. Il n'y faut point contredire; il prévient les esprits les plus exempts de préjugés, il met les coquilles sur les yeux les mieux ouverts et les plus perçants"*. *(Q. A. d. Th.* I/77). Und Sarcey vergleicht Janin mit Voiture, dessen Schriften im 17. Jahrhundert durch die gleichen Qualitäten einen ungeheuren Erfolg gehabt hätten, um heute vergessen zu sein. Hier sieht er eine *"séduction aussi générale, aussi longue, aussi irresistible"*. (ibid).

Wie Jules Janin so sieht auch Théophile Gautier in dem *Feuilleton théâtrale* den Ort, eigene Phantasien auszubreiten; *survivantes de l'époque romantique*[104]), (Faguet) haftet ihren Feuilletons etwas vom Charakter einer *littérature personelle* der Romantiker an, der ihren Reiz ausmacht. Das Theaterfeuilleton war für Gautier ein verhasstes Erwerbsmittel, dem er sich nur ungern widmete. Für ihn existieren nur einige beste künstlerische Leistungen auf dem Theater, was nicht *chef-d'oeuvre* ist, verdient keine Beachtung. So hat er sehr Feines über Shakespeare gesagt, das Sarcey bewundernd anführt. *(Q. A. d. Th.* I/92). Aber er erkennt, daß Gautier für das Theaterfeuilleton wenig geeignet war. Seiner Verachtung für alles, was *simplement du théâtre* war, von Scribe ganz zu schweigen, seinem Mangel an Freude und Liebe für das Theater und an Bemühung um das Repertoire stand Sarcey befremdet gegenüber. (ib. 94).

Neben Paul de Saint-Victor, dem Theaterkritiker der *Presse*, dessen durch originelle Vergleiche oft frappierende Kritik Sarcey in lobenden Worten erwähnt, um sich jedoch gegen seine hoheitsvolle Abgrenzung gegen alles, was nicht Meisterwerk war, zu wenden, ist es vor allem Fiorentino, Kritiker am *Constitutionnel* und am *Moniteur Universel*, der Sarceys Bewunderung hervorruft. Seine soliden, von der Hauptidee ausgehenden Kritiken begeistern schon den Jüngling in der Provinz. In ihm sieht er das ideale Vorbild: *"Voilà comme je ferais, se dit-on tout bas; voilà du moins comme je voudrais faire, si le hasard me mettait jamais une plume à la main"*. *(Q. A. d. Th.* I/60). Hier fand Sarcey, (und mit ihm das Publikum), *"juste les renseignements dont j'avais besoin; il ne s'écartait point de son sujet par des disgressions brillantes, mais inutiles. Il me parlait de la chose même, et il en parlait avec un bon sens exquis et une grande apparence de raison. Il possédait l'art si difficile, si peu connu, de ne prendre d'une idée*

104) Faguet · *La Critique*, in *Petit de Julleville*, VIII, p. 358.

générale que juste ce qui devait emplir les douze colonnes de son article . . . Chacun de ses feuilletons était un tout solidement construit, qui se tenait d'un bout à l'autre, et qu'on embrassait d'un coup d'oeil". (ibid). Behrens bemerkt zu Recht, daß dies genau die Merkmale sind, die man später auch bei Sarcey finden kann. Wir werden uns dieser Charakterisierung zu erinnern haben, wenn wir über Sarceys Originalität sprechen. — Fiorentinos Erfolg war zu seiner Zeit sehr bemerkenswert. Man schätzte seine solide gebauten Feuilletons. — Aber er war zu sehr und zu bewußt *homme du moment,* um *homme du temps* zu bleiben.

Dies war die Situation, die nun Sarcey zu Beginn seiner Tätigkeit vorfand.

Ehe wir nun untersuchen, wie er seine Aufgabe als Theaterkritiker auffaßt und anfaßt, worauf es ihm vor allem ankommt, scheint es uns wichtig, zunächst die Persönlichkeit des Theaterkritikers in ihren hervorragendsten Wesenszügen darzustellen, weil hier die Ansatzpunkte zu seinem theaterkritischen Werk liegen.

2. Sarceys Persönlichkeit.

Bons sens — Rationalismus — Voltairianismus — Stellung zur Religion (Toleranz, Liberalismus) — Logik, Klarheit, Lateinertum — Seelische Ungebrochenheit: *Paysan* — Realismus — Optimismus — Toleranz: *Le juste milieu* — Genießertum: *L'amour du beau* — Moralismus — *Sincérité* — *Indépendance* — Individualismus — *Pofesseur et Journaliste.*

In seiner *Profession de foi* schreibt Sarcey (1889)[1]), er habe nur eine Ambition: *"C'est que, sur ma tombe, on mette cette légende, qui résumera ma vie:*

S a r c e y
Professeur et Journaliste".

Als Theaterkritiker fühlt sich also Sarcey vor allem *professeur* und *journaliste.* So will er sich verstanden wissen. Als *professeur* wendet er sich an eine Hörerschaft Aufnahmebereiter, an ein Publikum; als *journaliste* an das jeweils gegenwärtige, heutige.

Die soziale Orientierung seines Denkens wird also ein charakteristisches Grundmotiv seiner Geisteshaltung sein.

---

[1]) Es ist jener Brief, den Sarcey 1889 in den *Annales politiques et littéraires* veröffentlichte, um die Gründe anzugeben, warum er nicht als *membre de l'Académie* kandidieren wollte. (In *Q. A. d. Th.* abgedruckt: VIII/427 ff.)

Mit allem, was er schreibt, wendet er sich an ein Gegenüber, als Belehrender, aber nicht von hoher Warte, sondern als Journalist: d. h. als Schreiber eines *"article de journal (qui) est lu en courant par des gens affairés qui embrassent des yeux toute une colonne, entre deux bouffés de cigarre"*, und er folgert daraus: *"On doit donc être court et frapper fort . . ." (Q. A. d. Th.* III/60). *"J'écris dans un journal"*, sagte er ein anderes Mal *"c'est-à-dire au jour le jour, disant les choses du jour, dans la langue du jour". (Q. A. d. Th.* IV/179). Die Fähigkeit, mit diesem Gegenüber schnell Kontakt zu finden, ihn zu bewahren, wird vor allem da sein müssen. In wie weit sie Sarcey besitzt und auf welche Gaben und Anschauungen sie sich gründet, gilt es, zunächst zu untersuchen. Dies führt zur Frage nach Sarceys Persönlichkeit.

Die hervorstechendste, immer wieder von seinen Beurteilern hervorgehobene und vor allem von ihm selbst erkannte und kultivierte Qualität Sarceys ist sein *bon sens*[2]). Dieser von den Franzosen so hochgeschätzte *bon sens* — das Wort läßt sich bezeichnenderweise nicht übersetzen, gesunder Menschenverstand und *common sense* treffen den Gehalt dieses Wortes nicht völlig, sondern entsprechen eher dem französischen *sens commun,* (einer tieferen Stufe des *bon sens)* — ist die erstrebenswerte Geisteshaltung der Bourgeoisie von 1830, aus der Sarcey hervorgegangen ist[3]).

Dieser *bon sens,* diese *juste raison* entspricht seinem Voltairianismus, seinem Sinn für das Vernünftige, Solide — entspricht seiner Wahl des *juste milieu* im Politischen, seinem toleranten Liberalismus, seiner Vorliebe für den Realismus in der Literatur, den Positivismus in der Philosophie, seiner nur geringen Neigung für die Romantik und Metaphysik.

---

[2]) vgl. u. a. Emile Faguet: „Il était né public, il était né foule... De là ce titre de 'prince du bon sens' qui lui a été octroyé de très bonne heure et qu'il a accepté sans se faire prier avec bonne grâce. On n'a jamais bien su ce que c'était que le bon sens; mais on voit assez facilement ce que c'est que le sens commun, et M. Sarcey avait tellement ce sens-là que le sens commun était, en quelque manière, son sens particulier". *(Nécrologue,* abgedruckt in *Q. A. d. Th.* I/7) — Larroumet (ibid. I/19): „Il était richement pourvu de bon sens . ." etc. etc.

[3]) vgl. Alfred Fouillée, *Psychologie du Peuple Français,* 1921 6e édition, Paris, Félix Alcan, Livre III, Le charactère français. Chap. premier. Psychologie de l'esprit français. p. 191: „Diminuez à la fois la largeur et la profondeur de l'intelligence française, mais en lui laissant sa clairvoyance et sa justesse, vous aurez le bon sens à la fois théorétique et pratique, aigu chez les uns, obtus chez tant d'autres. Ennemi des aventures et aussi du terre-à-terre, le sens commun semble être la qualité des races celto-slaves plutôt que des races germaniques et scandinaves ou même des races méditerranéennes: aussi est-il fréquent chez nos paysans et chez nos bourgeois: il s'accomode avec la constante préoccupation de l'intérêt positif et immédiat".

Sarceys Jugend — er ist 1828 geboren — fällt gerade in die Jahre, da das Bürgertum zur höchsten Macht gekommen war, da es sich mit der Nation schlechthin identifizierte und sich als Träger der Zivilisationsidee nach seinem siegreichen Hervorgehen aus den Revolutionen von 1789 und 1830 empfand.

Seine Familie gehört der kleinen Provinzbougeoisie an, sein Vater ist *professeur* eines kleinen Internats, als *homme lettré* angesehen, *un des gros bonnets de sa petite ville*[4]) und weckt durch seine Betätigung in dem Sohn die Liebe zu literarisch-pädagogischer Tätigkeit. Schon in der Ecole Normale, wo der Sohn sich selbstverständlich zum höheren *professeur* ausbilden soll, — und diese Ambition ist eine nur zu typische Eigenschaft des französischen Bourgeois — um die berühmte *retraite* einmal zu bekommen, gilt Francisque allgemein als der Vertreter des *bon sens*. Er verteidigte ihn gegenüber der Metaphysik, so schreibt er an seine Mutter: *"Je m'étais posé comme le champion du bon sens contre la philosophie"*[5]). *"Le nom de gros bon sens m'est resté"*[6]), fügt er später hinzu. In den *Jugements* seiner Lehrer heißt es bereits von ihm: *"Du bon sens, de l'esprit, de la finesse; un peu terre-à-terre : . . tour d'esprit agréable, style ingénieux manque parfois d'élévation, jamais de bon sens"*[7]).

Der *bon sens* ist für ihn das solide, feste natürliche Element, auf das er sich verlassen kann, das er von seinem Wesen nicht lostrennen kann, das ihn als oberster Regulator aller Urteile nie täuscht. Er verleiht ihm den *bon goût*.

Diesen *bon sens* findet Sarcey vor allem in der Klassik verkörpert, verbunden mit dem *bon goût*, seiner natürlichen Consequenz. Boileau entzückt ihn. Aber vor allem ist es Molière, zu dem er sich hingezogen fühlt, in dem er Wesensverwandtes spürt. Es ist interessant festzustellen, wie Sarcey auf Grund einer gleichen Einstellung und Veranlagung zu denselben Forderungen an die Theaterkunst kommt wie der große Dramatiker. An entsprechender Stelle werden wir nicht versäumen, die Aussagen neben einander zu stellen.

Sehr richtig beobachtet Faguet, in der Préface, die er dem zweiten Band von Sarceys *Quarante Ans de Théâtre* voranstellt, wenn er sagt, Sarcey sei unvergleichlich, wenn er von Molière spreche und fortfährt: *"Même bon sens robuste et saine, même raison qui volentairement se tient dans les limites du bon sens; même instinct, même intelligence précise de la moyenne intellectuelle du pays et du temps où l'on vit et même aptitude pour la présenter brillamment et pour l'expliquer à elle-même; même sens du public et don de savoir ce qu'il sent et ce qu'il*

---

[4]) *Souvenirs de jeunesse*, p. 28.
[5]) *Journal de jeunesse*, p. 72.
[6]) *Journal de jeunesse*, p. 72/73.
[7]) *ibid*, p. 165.

veut . . . même horreur pour l'hypocrisie et pour le mensonge, pour l'affectation et pour la métaphysique"[8]).

Fühlt Sarcey in Molière den Geistesverwandten, so ehrt er in Voltaire allzeit den Meister; sein Rationalismus ist ihm die natürliche Haltung.

Wieder muß man ganz zurück gehen, bis in Sarceys Jugend, um die Spuren dieser Verehrung zu verfolgen. Voltaire war der Gott dieser Bourgeoisie von 1830, der *professeur* sein Prophet auf Erden, daher der Beruf des *professeur* der erstrebenswerte für den freidenkenden gebildeten Bourgeois. *"C'est en ces temps lointains"*, sagt Sarcey einmal, *"où le professorat passait pour mener à tout . . . Le professeur . . . tenait son rang dans le monde; la bourgeoisie voyait en lui l'un des représentants les plus éclairés de ce libéralisme voltairien, qui formait le fond de ses opinions politiques et religieuses"*[9]). So war die Ecole Normale, die Ausbildungsanstalt dieser *professeurs,* damals erfüllt von dem Geiste Voltaires. Selbst als nach dem Gesetz von 1850 die Bourgeoisie aus Angst vor dem Sozialismus von Voltaire abrückt, um sich in die Arme der Geistlichkeit zu werfen, bleibt Sarcey[10]) *"le fanatique admirateur et le disciple respectueux de Voltaire"*[11]). Doumic nennt Sarceys philosophische Einstellung treffend: *"Les idées de Voltaire aperçues à travers de Béranger (lui tenait lieu de philosophie)"*[12]).

Dieser Voltairianismus bestimmt Sarceys Haltung zur Religion eindeutig. Wir finden bei Sarcey nicht den merkwürdigen Umbruch, den wir bei Brunetière beobachten können, dessen Traditionalismus ihn schließlich zur katholischen Kirche zurückführt und über die Vernunftsreligion siegen läßt, sodaß er nun ganz entgegen seiner früheren Einstellung in seinem *Discours de combat,* (I/157) sagt, *"La dernière démarche de la raison, la suprême victoire, est de se soumettre à quelque chose qui la dépasse".* (1906). Im Gegenteil, immer wieder können wir bei Sarcey, vor allem in den *Annales politiques et littéraires* ausfallende Artikel gegen die Clerikalen finden, die ihm mehrere Male scharfe Entgegnungen, besonders vonseiten des berühmten Kanzelredners L. Veuillot eingetragen haben und die den Abbé Delfour veranlaßt haben, Sarceys Einfluß auf die bürgerlichen Kreise mit Besorgnis wachsen zu sehen. Vor allen wirft Delfour ihm vor, ohne vertiefte Kenntnis — sich auf seinen *bon sens* berufend — in religiösen Fragen mitzureden und mit einem Urteil *tout fait* jeglicher Diskussion die Spitze abzubrechen[13]).

---

[8]) *Q. A. d. Th.* Ausgabe von 1924, p. IV.
[9]) *Souvenirs de Jeunesse,* pp. 125, 127.
[10]) *ibid,* p. 214 nennt er sich einen 'voltairien endurci'.
[11]) *Souvenirs de Jeunesse,* p. 138.
[12]) R. Doumic: *Études sur la littérature franç.* Les feuilletons de Fr. Sarcey, 7e s. Paris 1901, p. 110.
[13]) *La religion des contemporains;* Paris, 1903. „Le Sarcey des familles".

Seinem *bon sens* entspricht eine weitgehende Toleranz, und Delfour klagt (p. 66): *"La tolérance n'est pas moins chère à M. Sarcey que le bon sens"*. Delfour kennt Sarcey schlecht, wenn er von ihm später eine Conversion erhofft. Sarcey ist zu selbstbewußt, zu optimistisch, zu sicher, um das Bedürfnis nach einem Halt außerhalb seiner selbst zu verspüren. Sein Denken ist zu erdgebunden, zu sehr auf das Diesseits gerichtet, als daß er den Sinn für das Jenseitige hätte. Seine psychische Schwere — ja, man kann sogar sagen, seine körperliche Schwere zugleich — bewahren ihn vor jeder zu starken Erschütterung. — Dieses *"terre-à-terre"*-Denken wird sich in seinen Kunsturteilen immer wieder bemerkbar machen. Es wird ihm den letzten Zugang zum Künstlerischen und Hohen verschließen, (wie später zu zeigen sein wird).

Sarcey leidet nicht an diesem begrenzten Empfindungsvermögen. Im Gegenteil, alles Irrationale ist ihm unheimlich und unsympathisch. Daher seine Ablehnung gegen alles Unklare, Unfaßliche, Vage: gegen Ibsen, gegen Hauptmanns 'Hanneles Himmelfahrt'. Alles Symbolische, (VIII/357) alles Obscure (VIII/339) lehnt er ab. Die Kunst der *étrangers* hat für ihn etwas von *insanité* (VIII/347). Jene *brouillards du Nord*, die alle klaren Konturen verwischen, sind ihm wesensfremd: er begreift sie nicht, — oder will sie, unsrer Meinung nach, nicht verstehen, wenn auch dieses Nichtverstehenwollen mehr instinktiver als bewußter Art ist. Er ahnt, daß durch diese Richtung eine tiefgehende Strukturveränderung des französischen Theaters hervorgerufen wird, die das rationale Weltbild zerstört, und gegen sie wendet er sich daher rein gefühlsmäßig. *"Je suis Latin en cela: ou plutôt je suis Français"* (VIII/378).

Eine Ungebrochenheit, die nichts von seelischer Labilität weiß, ist Sarcey zeitlebens eigen, sodaß man ihn gelegentlich — vor allem auf der Seite seiner Gegner — den *paysan* schimpfte, wenn er an zarte, subtile Feinheiten mit zu grober und ungeschickter Hand heranging. — Seelisch durchaus gesund, durch seine ständige Arbeit als Journalist gezwungen, immer nach außen zu leben, wird ihm das eigene Ich nie zum Problem. Er kennt keine andre Frage als die der Pflichterfüllung, und da Pflicht und Neigung bei ihm in so wunderbarer Weise harmonieren, da er zudem als Grundeigenschaft einen unvergleichlichen Fond an Begeisterungsfähigkeit für alles, was er ergreift, mitbringt, atmet sein ganzes Wesen Zufriedenheit, Einheit, Geschlossenheit[14]). Er besitzt die Gabe, alles Aeußere, alles Geschaute seinem eigenen Ideenkreis anzuformen und mit eigenem Leben zu erfüllen. In einer besonderen Art seiner Kritik, *la critique de transposition* nennt er sie,

[14]) Die Schattenseite dieser seelischen Ungebrochenheit, eine gewisse Enge, ein Mangel an künstlerischer Erlebnisfähigkeit wird sich natürlich in Sarceys Werk bemerkbar machen. Andrerseits gab ihm diese innere Geschlossenheit eine ungeheure Ausgeglichenheit und Sicherheit, die ihm in den Augen des Publikum ein einzigartiges Ansehen verlieh.

kommt diese Haltung zum Ausdruck. (s. o.). Er transportiert die klassischen Helden, die etwas von einer fernen, kühlen Abstraktheit für das Publikum haben, er gibt ihnen Lebenswärme und -nähe, indem er vor allem auf ihre allzeit gültige Menschlichkeit hinweist, er führt sie aus einer idealen Sphäre, in die sie der Respekt vor der Tradition gerückt hat, in die heutige Wirklichkeit, um sie seinem Publikum nahe zu bringen.

In dieser robusten Schale steckt jedoch ein warmes Herz. Lebendigkeit der Erfassung, die Fähigkeit des lebendigen Erlebens geht ihm über Scharfsinn und Gelehrsamkeit. Schon als *Normalien* schreibt er einmal an seine Mutter, wie betrübt er sei, daß sein Kamerad Taine nach dem allgemeinen Urteil seiner Mitschüler zwar den schärfsten Intellekt habe, ihm aber die eigentliche Herzenswärme und Imagination fehle[15]).

Der Sinn für das Solide, Wirklichkeitsnahe macht ihn zum Verteidiger und Freund Augiers und seines Theaters, zum Propagandist des realistischen Theaters. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat, seiner Ansicht nach, solche dramatischen Werke hervorgebracht, daß sie den Vergleich mit den Hoch-Zeiten des Dramas wohl verträgt: *"Savez-vous bien que le siècle au terme duquel nous touchons aura vu l'une des plus belles floraisons théâtrales qui se sont jamais épanouies chez aucun peuple? Il peut soutenir la comparaison avec les plus grands. Je n'en excepte pas même le moment unique où Sophocle alternait avec Aristophane et se faisait battre à la fin de sa vie par Euripide; je n'en excepte pas non plus les heureuses années où Corneille collaborait avec Molière, tandis que Racine allait d'Andromaque à Phèdre".* (VI/163). Man muß F. Lefranc rechtgeben, wenn er diesen Vergleich zu optimistisch findet, der jedoch, wie Lefranc meint, nur die allgemeine Ansicht seiner Zeit ausdrücke[16]). Es ist jener Fortschrittsoptimismus, der das Kennzeichen jenes Liberalismus ist, der etwa seit 1830 im Bürgertum verbreitet war, ein Zeichen der konservativen Demokratie.

Sarcey, wenn er auch sich nie politisch beteiligt hat, ist innerlich Demokrat. Veuillot sagt einmal von ihm: *"Je ne néglige jamais un feuilleton de M. Francisque Sarcey. Aucun procédé ne saurait donner plus juste le niveau intellectuel et littéraire de la presse démocratique"*[17]). Sarcey fühlt sich als Demokrat, fühlt sich als Glied der Bourgeoisie gegenüber der *haute société* (VI/209), fühlt sich als Vertreter des *juste milieu*.

---

15) vgl. Préf. Gréards zu der *Chronique de Jeunesse* Sarceys.

16) F. Lefranc: *Une préface de M. Sarcey,* Revue d'art dramatique 17, p. 321—32, 1890. — Er meint die Préf. Sarceys zu Ch. Gueullette: *Répertoire de la Comédie-Française* VI, 1889, Paris 1890, die sich im Wesentlichen mit der *Etude Générale* (Q. A. d. Th. VI/163 abgedruckt) deckt. — Sarcey sagt selbst einmal: la nature m'a doué, par bonheur, d'un inaltérable optimisme ....." (Souv. de jeunesse, 210).

17) Angeführt in *Q. A. d. Th.* V/61.

Diese Vorliebe für das *juste milieu* gegenüber allem Extremen kann man beobachten, wenn Sarcey sich vor eine Alternative gestellt sieht und für diese oder jene Seite entscheiden muß. *"Personne ne défendait avec plus de conviction que moi le pour et le contre . . .*[18])", gesteht er selbst. *"J'avais poussé à l'extrême, un peu peut-être par incertitude naturelle de jugement, beaucoup, je crois par goût de tolérance et parti pris systématique d'équité, cette habitude que nous avions de tenir compte de l'opinion de l'adversaire autant que de la nôtre"*[19]).

Also wäre sein Urteil unsicher? Nein. Wir müssen in diesen Abwägungen vielmehr etwas von seinem Willen zur Bejahung des Lebens, von seinem optimistischen Charakter erkennen: Sarcey fällt es schwer, etwas völlig zu negieren und damit zu verdammen. Das Nein ist für ihn wie ein Todesurteil, das auszusprechen, er sich vor allem scheut. Er will alle Möglichkeiten abwägen, ehe er das entgültige negative Urteil fällt, sich für das Nein entschließt. *"Je n'ai jamais su dire non"*[20]). Und er erkennt: *"C'est pourtant une grande force dans le monde de savoir dire non à propos"*. Umso freudiger sagt er ja; er sucht das Gute und hebt es hervor. Es handelt sich nicht um ein Programm für Sarcey, zu Dingen der Kunst und des Lebens ja zu sagen: es ist die natürliche Haltung seines Herzens, eines Herzens, das den Schönheiten dieser Welt weit offen steht und sich bis ins Alter an ihnen mit jugendlicher Elastizität und Emphase begeistern kann. Diese lebendige offene Haltung des Herzens läßt ihn in allen Dingen das Gute erkennen; aus ihr entspringt seine Liebe zu dem Schönen, *l'amour du beau*, die ihm etwas von einem epikuräischen Genießer gibt.

So will er in dem Werk eines Unbekannten, Neuen vor allem das Gute sehen und betont es: *"Dans les oeuvres de ceux qui débutent, il ne faut jamais voir que ce qui est bon et trahit l'auteur dramatique à venir"*. (VII/327). Diese Einstellung führt dann zu seiner *critique des beautés*[21]).

Diesem Optimismus Sarceys entspricht seine Stellung zur Moral. Wie er einerseits zuerst im Leben das Schöne sieht, so auch andrerseits vor allem das Gute. Das Gute ist schön, und das Schöne ist gut. *"Jamais une oeuvre qui est parfaitement belle n'est immorale"*. (IV/283) *"A quinze ans je menais ma fille voir du Molière et de l'Augier. Je tiens que tout ce qui est beau est sain. Un vaudeville douçâtre m'inspire plus d'inquiétude qu'une comédie du maître où se trouve un gros mot mal sonnant"*. (VI/140). Schönheit kann nur moralisch gut sein: *„Les fureurs*

---

[18]) *Souvenir de Jeunesse,* p. 148.

[19]) ibid. — Die Normaliens hatten nämlich in ihren Diskussionsübungen die Regel aufgestellt, dem Gegner vollste Achtung zu schenken: „Le premier mérite du normalien, c'est de tenir pour sincére et pour sensé tout homme avec qui il consent à engager une discussion" *(Souvenir de Jeunesse,* p. 136).

[20]) *Souvenirs de Jeunesse,* p. 336.

[21]) vgl. etwa: VII/212: „Je préfère dans une pièce excellente ne m'arrêter qu'aux bons endroits". (vgl. auch unten.)

incestueuses de Phèdre sont tout aussi morales que les emportements chrétiens de Polyeucte. Elles ont la même vertu, parce qu'elles sont douées de la même beauté". (I/172).

Interessant ist es, Sarceys Auffassung von Moral der Brunetières gegenüberzustellen. Für Brunetière ist der Moralismus ein Grundmotiv seiner Geisteshaltung. Das Leben ist für ihn *"le support, le sujet, la matière de la moralité . . ."*[22]). Ist für Brunetière die Moral *éternelle et absolue*[23]), — so ist sie für Sarcey etwas durchaus Zeitgebundenes; *"La moralité pour la foule c'est l'ensemble des idées, des préjugés, des sentiments qui forment pour ainsi dire la trame de la vie contemporaine".* (V/250—51). Gilt für den traditionalistisch eingestellten Brunetière die überkommene Moral als bestimmend, da die moderne Zeit, seiner Meinung nach, nicht fähig ist, eine Moral zu begründen[24]), so scheidet Sarcey im Gegenteil die Moral der klassischen Periode streng von der seiner Zeit[25]). Jede Zeit hat ihre eigene Moral, wie sie ihre eigenen Schönheitsbegriffe hat[26]). Während für Brunetière alles, was den Zwecken der Gesellschaft entgegentritt oder sie nicht fördert, unmoralisch ist, gibt Sarcey Racine recht, von dem er behauptet, (entgegen Dumas fils), er habe *"un mépris de la moralisation des masses".* (I/171). Er erkennt nur für jeden eine eigene Moral, das moralische Gesetz in uns.

Es kommt Sarcey auf die Aufrichtigkeit des eigenen Herzens an, denn jeder hat nur vor sich selbst sein Tun und Denken zu verantworten. *"Je me suis fait une loi de la sincérité",* (VIII/427) sagt er in seiner *Profession de Foi*[27]). Diese Aufrichtigkeit, die ihm die höchste moralische Forderung ist, läßt ihn gegen alles Gesellschaftlich-Verpflichtende, Formelle argwöhnisch sein. Um die Möglichkeit, ein freies, aufrichtiges Urteil fällen zu können, *"j'ai refusé tous les honneurs, quels qu'ils soient, qui sont comme le revenant-bon de ma profession: présidences, décorations et le reste. Je me suis tenu sévèrement à l'écart du monde, n'acceptant jamais une invitation qui pourrait m'exposer à la necessité de rendre graciousités pour graciousités".* (VIII/432). Die Aufrichtigkeit des Herzens kann er sich nur in vollkommener Unabhängigkeit bewahren. Hier bricht wieder sein ungestümes, freiheitsliebendes Temperament

---

22) Bruntière, F.: *Etudes critiques, sur l'histoire de la littérature française,* 8 tomes, 1890—1907, VII/243.
23) Brunetière: *L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle,* 2 tomes, 1894. I/175.
24) *Questions actuelles,* Paris, 1906. p. 99.
25) *Q. A. d. Th.* I/180—81; V/250—51.
26) Hier denkt Sarcey ähnlich wie die Impressionisten, Lemaitre und France. (vgl. auch Belis a. a. O. p. 209).
27) vgl. auch das Urteil von Larroumet *(Nekr.* I/22), Brisson (I/41) Zola selbst mußte gestehen: „Il dit toujours ce qu'il pense *(Documents littéraires,* Paris, 1881, p. 359. — Lemaitre in *Les Contemporains,* VIII, Paris 1913, Boivin et Cie. p. 263.

durch, das ihm während seiner Tätigkeit als *professeur*[28]) immer wieder Verweisungen seiner Vorgesetzten eingetragen hatte; es ist der gleiche *besoin d'indépendance*, der ihn gegen die engherzigen Gesetze nach 1850 aus der *professeur*-Laufbahn in den Journalismus übergehen ließ, weil ihm jede Art von *dépendance* und Unfreiheit zuwider war. — So will er auch unbekümmert um die Folgen, frei sagen können, was er zu einem Werk meint: *"Le jour où j'ai pris la plume en main, je me suis juré de toujours donner, sur toute oeuvre passant sous mes yeux, un avis, bon ou mauvais, mais qui serait le mien, et de le donner, franchement, nettement, au hasard de ce qui en pourrait arriver"*, sagt er 1889. (in seiner *Profession de Foi*, VIII/427 ff.). Nur seinem eigenen Ich will er verpflichtet sein: *"Je ne fais pas de la critique pour les autres, mais pour moi . . ."* (VI/369) oder: *"Je ne donne jamais que mon opinion et je la donne pour ce qu'elle vaut, très fâché, quand je ne sens pas comme tout le monde"*. (IV/47). Kaum ein Ausspruch ist so bezeichnend für die merkwürdige Gestalt Sarceys: Nur auf die Stimme des eigenen Herzens hörend, Individualist — aber zugleich als Journalist den Puls der Menge fühlend, auf ihre Reaktionen lauschend — unglücklich, wenn das eigene Herz einen andern Takt schlägt:

---

[28]) Es wurde erwähnt, daß Sarcey durch die Anregungen, die er von seinem Vater empfangen hatte, beabsichtigte, die Lehrerlaufbahn einzuschlagen. Sarcey erzählte selbst in seinen *Souvenirs de Jeunesse*, wie die Normalienzeit, die er zusammen mit Taine, Parodel und vor allem seinem Freunde About verlebte, in der freien geistigen Atmosphäre der Ecole Normale von damals, ihm den 'Professeur'-Beruf als das Ideal erscheinen ließ. — Erst als dann die Neuregelung 1850/51 eine große Verschärfung der pädagogischen Richtlinien und durch eine große Menge Vorschriften eine empfindliche Eindämmung der Freiheit im Unterricht verursachte, entschloß sich Sarcey, unfähig, sich zu unterwerfen, (vgl. auch den in *La France et les Français* von Gonneau-Sénéchal, Lyon-Paris, 1920, im Kap. *Esprit Français* abgedruckten Brief, den damals Sarcey aus Protest gegen die ministerielle Vorschrift „qui prescrivait aux professeurs de se couper la barbe' verfaßte,) angeregt durch das Beispiel vieler seiner Kameraden und vor allem den Erfolg Abouts, ermutigt durch seine ersten Versuche beim *Figaro* und die ermunternden Worte Villemessants (Leiter d. *Figaro)* in den Journalismus überzugehen. In den *Souvenirs de Jeunesse* erzählt er: „J'ai passé par l'université à une époque où elle traversait des crises les plus redoutables qu'elle ait jamais subies, j'ai vu s'accomplir sous mes yeux la révolution qui a transformé notre éducation secondaire et qui a chassé du professorat vers le journalisme la plupart des normaliens de ce temps". (p. 176) Hatin, in seiner *Histoire de la presse*, 1858—61, 8 t., VII/623 bestätigt: „Tous ceux qui vivaient de la plume se jetèrent dans le journalisme, comme dans la seule voie qui leur restât ouverts". — Als Sarcey dann 1859 an die neu gegründete *Opinion Nationale* als Theaterkritiker gerufen wird, ist er schon als Journalist bekannt. (vgl. auch: Sarcey, *Comment je suis devenu journaliste*, Revue Bleue,

Aus dem eigenen festen Kern zu dem Gegenüber als Wissender sprechend: *professeur* im besten Sinne — aber mit offenem Ohr für die Regungen und Bedürfnisse dieses Gegenübers, an das er sich wendet und für das er spricht: *journaliste*.

Wenn davon abgesehen wurde, Sarceys Persönlichkeit in einem System nach charakterlichen und weltanschaulichen Grundzügen zu behandeln, wie etwa: *1) Bon sens, 2)* Rationalismus etc., so haben wir das damit zu begründen, daß es sich bei Sarcey nicht um deutlich bewußte, formulierte Züge handelt, nicht um eine logisch gefügte Haltung als vielmehr um natürliche Reaktionen auf das Leben, die in organischen Beziehungen zu einander stehen.

Um das Wesen des Theaterkritikers nun kennen zu lernen, haben wir uns zuerst mit seiner Einstellung zum Theater zu befassen, die Frage nach seinem Kunstempfinden zu erörtern, nach seiner Auffassung von Wesen, Zweck und Aufgabe der Theaterkunst zu fragen.

VIII, p. 321/29, 361/67, 391/97, 464/70, 490/94, 521/27. 1884.) — Mit dem Theater hatte er sich allerdings nur mehr theoretisch befaßt, wie er schreibt, (8 Monate nach seiner Ergreifung des neuen Berufes, am 16. und 23. Juli 1860 im *Lundi der Opinion Nationale),* aber schon immer hatte er eine große Liebe zum Theater gehabt, die schon sehr früh, im väterlichen Hause, in ihm geweckt wurde. Es waren besonders die Klassiker und jene leichten Vaudevillisten, deren Anführer Scribe war, die ihm früh vertraut und lieb waren, denn es herrschte in Sarceys Elternhaus die Gewohnheit, daß M. Sarcey *père* abends im Familienkreise vorlas, und er wählte vorzüglich die Klassiker oder Scribe: „Il adorait le théâtre, berichtet Sarcey in seinen *Souvenirs de Jeunesse* (p. 30), et c'était presque toujours une oeuvre dramatique qu'il choisissait. Il lisait volontiers les pièces de Scribe, alors dans la fleur de leur nouveauté, et dont il savait quelques-unes par coeur, mais il revenait sans cesse et avec passion au répertoire classique . . ." und p. 32: „J'ai ainsi grâce à ces traditions domestiques fait connaissance avec une bonne partie de notre vieux théâtre avant d'avoir pu ouvrir un des volumes dont il se compose".

II. Sarceys Auffassung vom Wesen der Theaterkunst.

1. a) Sarceys Kunstempfinden.

Rein äußerlich können wir zunächst feststellen, daß Sarcey im Gegensatz zu Gautier, Lemaitre und Anatole France u. a. nicht selbst als schöpferisch-künstlerischer Mensch tätig ist. (Sein einziges Theaterwerk kann man nicht als wesentliche und bestimmende Schöpfung zählen, er selbst wertete es später eher als Versuch, dem kein zweiter folgen sollte). Gautier, Lemaitre etc. haben demnach ein innigeres, wesenverwandteres Verhältnis zum Kunstwerk als Sarcey, der seinerseits wohl der künstlerischen Schöpfung näher stand als sein großer *confrère* Brunetière, dessen Bestreben es war, von größter Distanz zu urteilen, d. h. möglichst objektiv[1]). — Das eigentliche spontane Verhältnis zur ästhetischen Welt besitzt Sarcey nicht von Anfang an. Er bekennt, diesen *don*, (I/306), diesen Instinkt, die er eine *affaire de génie* nennt, nicht von Natur aus zu haben, aber durch große Theaterliebe und -erfahrung, durch einen einzigartigen Eifer allmählich ein Fingerspitzengefühl dafür bekommen zu haben *"J'avoue qu' à moi personnellement, la nature me l'a refusé. Mais voilà longtemps que je m'occupe du théâtre . . . que je vois certaines scènes qui réussissent et d'autres qui tombent, que j'en cherche et que j'en trouve la raison . . . je juge par analogie"*. (I/306)[2]).

Lange Erfahrung hat in Sarcey eine Verfeinerung des Empfindens, ein Vermögen für feinere Unterscheidung, kurz ein solides Kennertum

---

[1]) Gegen die genießende Einstellung zum Kunstwerk der Anatole France, Jules Lemaitre und Sarcey, für die 'juger' gleich 'jouir' (s. später) ist, hat Brunetière die größte Verachtung, immer wieder wendet er sich gegen diese 'jouisseurs', diese 'dilettantes', denen er Taine, Villemain, Guizot gegenüberstellt. (vgl. auch *Essais sur la littérature contemporaine*, 1892, p. 23. „Cette façon d'intervenir de sa personne, si peut-être elle aide beaucoup la nouveauté des impressions, n'en altère-t-elle point la justesse et la variété". Und er weist auf die 'relativité des choses' hin, die ein unpersönliches objektives Urteil, will man ein gültiges Urteil fällen, nötig mache.

[2]) Welche Volkommenheit er allmählich in dieser Art bekommen hat, zeigt ein Ausspruch Faguets: „Il mettait le doigt très vite sur le point faible qui devait, au bout de quelque temps apparaître en pleine lumière et aussi sur telle beauté un peu cachée mais de fond, qui devait, malgré l'absence de beautés spécieuses, maintenir et ramener une pièce à la scène".

herangebildet, das für seine Nation, — wie Curtius darstellt — typisch zu nennen ist, und dem wir die Stärke des Ergriffenseins gegenüberzustellen haben[3]). Auf ein sicheres Kennertum, auf einen sicheren Geschmack kommt es ihm mehr an als auf Genie bei der Beurteilung eines Theaterstückes: *"Juger une oeuvre de théâtre après qu'elle s'est produite à la rampe, si cela est difficile et délicat, au moins ne l'est-ce pas plus que de critiquer toute autre oeuvre d'art . . . Il y faut assurément du goût, des connaissances spéciales, un amour de la chose, il n'y faut pas un génie particulier".* (I/305).

Sarceys Zugang zur Kunst ist kein direkter; er ist vielmehr zum Teil reflektiv gewonnen; zum Teil, denn neben dem Kenner steht der Genießer. Eine offene Empfänglichkeit für künstlerische Qualitäten ersetzt die fehlende Empfindlichkeit.

Das Fehlen einer feineren ästhetischen Organisation macht sich bei Sarceys Einstellung zur Poesie im Theater bemerkbar[4]). Für die letzten Schönheiten wahrer Poesie hat er kein Organ. Um Musset und Shakespeare ganz würdigen zu können, haftet ihm zuviel Schwere an. Er hat eine gutmütige, täppische Zärtlichkeit für sie, aber ihren lyrischen Feinheiten steht er fremd gegenüber. — Die wohlgesetzte Reimrede à la Boileau, so wie er sie bei Coppée, Richepin, auch besonders bei vielen Dramatikern des 18. Jahrhunderts findet, das brillante *étincellement* der Rostandschen Verse befriedigen sein Kunstempfinden in hohem Maße[5]).

Sarceys Kunstempfinden ist also ein auf Grund reicher Erfahrung erworbenes, weniger ein ästhetisch vertieftes, als ein auf spontaner Begeisterungsfähigkeit beruhendes. Seine allabendlichen Theaterbesuche, denen er in den meisten Fällen die Lektüre des Stückes anschloß, haben ihn zu einem Theaterkenner *par excellence* gemacht. Er hat ein sehr sicheres Empfinden für alles, was *du théâtre* ist. Als Kenner hat er vor allem Sinn für das Handwerkliche der Theaterkunst, für das *métier*. Kunst und Kunsthandwerk sind in seiner Anschauung eng verbunden. Er hat vor allem für die theatralische Seite des dramatischen Kunstwerks Sinn. Er ist Theaterkritiker, nicht Schauspielkritiker, (wenn Schauspiel im Gegensatz zu Theater, dem allgemeineren Begriff[6]), die literarisch-künstlerische Seite des dramatischen Werkes bezeichnet). Für Nuancen des Theatralisch-Wirksamen hat er ein sicheres Empfinden, für wirkliches Theater. Er ist hier mehr kunstgenießender Kenner *(connaisseur)* als Kunstrichter. Kleine Kunstwerke dieser Art sind seine Kritiken der Klassiker. (Molière: *L'Avare*, Racine: *Andromaque* etc.).

---

[3]) (a. a. O.) p. 178.
[4]) vgl. Larroumet, *Nekrolog.* Q. A. d. Th. I/19—20.
[5]) VII/120, 279, 283, 287; VIII, 223 ff. etc.
[6]) vgl. Kap. I: Einleitung und Versuche der Begriffsfestsetzung in Joseph Gregor: *Weltgeschichte des Theaters*, 1933 Phaidon-Verlag, p. 7 ff.

Wirkliches Theater muß sich nicht mit dem Begriff des *chef-d'oeuvre* für Sarcey decken. Die künstlerischen Qualitäten eines *chef-d'oeuvre* sind nicht das Entscheidende in der Theaterkunst, sondern die theaterlichen (übertrieben gesagt: die theatralischen) Qualitäten.

Man könnte so charakterisieren: nicht auf das Kunstwerk kommt es vor allem an, sondern auf das Kunst w e r k.

b) Wesen, Zweck, Aufgabe der Theaterkunst.

Man hat gesehen, daß Sarcey nicht als Aesthet an die Kunst herankommt. Aus dieser Einstellung kann Sarcey der Theaterkunst nicht Selbstzweck zuerkennen, muß ihm ein *art pur*. eine Kunst an sich, fremd sein[7]). Kunst findet ihre eigentliche Wirklichkeit erst durch lebendiges Sein im menschlichen Erlebnisraum, im Kunstgenuß.

Immer wieder betont er, daß zur Theaterkunst — mehr als zu jeder anderen Kunst — ein äußerer Erlebnisrahmen nötig sei, daß es zu ihrem Besten gehöre, für ein Publikum geschaffen zu sein. Er versucht, die *conditions de l'art dramatique* festzustellen, und findet: *"Il y a quand on parle de théâtre un fait qui ne saurait manquer de frapper les yeux les moins attentifs: C'est la présence du public"*. (I/127).

"Qui dit pièce de théâtre, dit par cela même public venu pour l'écouter. On ne conçoit pas le théâtre sans public. Prenez l'un après l'autre tous les accessoires qui servent à l'exécution des oeuvres dramatiques, ils se peuvent supprimer ou remplacer; celui-là non". (ibid). *Mais un théâtre sans public est un théâtre qui ne se conçoit pas"*. (I/128). — — *'C'est une incontestable vérité qu'une oeuvre de théâtre quelle qu'elle soit est faite pour être écoutée de plusieurs personnes réunies et formant un public, que c'est là son e s s e n c e m ê m e , que c'est une condition nécessaire de son existence . . ."* (Vgl. auch V/275).

Von diesem Gedanken, daß die Gegenwart des Publikums das Wesen des Theaters ausmache, ist Sarcey so vollkommen überzeugt, er ist für sein Denken so grundlegend, daß er für ihn Postulat geworden ist.

Wir haben gezeigt, daß der eigentliche ästhetische Zugang zum Kunstwerk Sarcey fehlte. Seiner Auffassung nach spielt die Gegenwart des Publikums, das Gesellschaftsmoment, die wesentliche Rolle im Dasein der Theaterkunst, unterscheidet sie von anderen Kunstgattungen, ist für

---

[7]) Vgl. A n d r é G i d e : „L'oeuvre d'art dramatique ne trouve pas, ne peut pas trouver la fin suffisante en elle-même: L'auteur l'adresse entre le spectateur et l'acteur" *(L'évolution au théâtre,* p. 6 in Nouveaux Prt. Mercure de France, Paris 1930). Conférence prononcée à la Libre Esthétique de Bruxelles, le 25 mars 1904.

sie Existenzbedingung. Zum Wesen der Theaterkunst gehört, meinte er, vor einem Publikum auf einem bühnenähnlichen Raum gespielt zu werden. Das *drame au fauteuil* Mussets hat für ihn mit Theaterkunst nichts mehr zu tun, solange es sich nicht zur Aufführung eignet. (IV/277).

Und zwar kommt er zu dieser Definition durch reines Räsonnement. Er abstrahiert nacheinander alle Bedingungen des Theaters: die Bühne: sie ist eine bequeme aber nicht unbedingt notwendige Einrichtung; so könnte man sie sich wegdenken: *"enfin cela n'altère en rien l'idée de la comédie"* (I/127). Auch die Rampe könnte fehlen, ebenso *décors* und *costumes*. Der Beweis ist an Shakespeare erbracht: Ein Schild zeigte den Ort der Handlung an: *"Ce n'était pas moins Othello, Romeo et Juliette"*. (I/127).

Aber ein Theater ohne Publikum ist ihm undenkbar. — Es kommt nicht auf die Zahl der Zuschauer an; das deutsche Wort Schauspiel drückt hier treffend aus, was Sarcey unter dem Wesen des Theaters versteht: ein zur Schau Gespieltes, das sich deutlich abgrenzt gegen das gelesene Drama.

Die Anwesenheit eines Publikums ist für Sarcey die *conditio sine qua non* des Theaters (I/210): *„L'essence du théâtre, c'est le public ..."*

In seiner Kritik wird Sarcey immer wieder auf diese Grundbedingung zurückkommen, sie wird ihm der Ausgangspunkt für seine Auffassung von Theaterkunst und Theaterkritik, für seine kunstkritischen, dramaturgischen und theaterliterarischen Reflexionen sein. (I/128). *"J'insiste sur ce point, parce qu'il est, en effet, le point de départ, parce que de ce simple fait, nous allons tirer sans en excepter une, toutes les lois du théâtre"*.

In seiner Feuilletonreihe vom Juni bis September 1876 *Essai d'une Esthétique de théâtre* sucht er nach ähnlichen Grundbedingungen in anderen Künsten und findet, jede Kunst hat so ihre bestimmten Grundbedingungen[8]), die zugleich ihr Wesen ausmachen, aus denen alle weiteren Bedingungen und Konventionen folgen. So folgt aus der *Surface plane d'une toile* (I/121) für den Maler, daß er den Eindruck der Dreidimensionalität auf der zweidimensionalen Leinwand erzeugen muß. Wie gelangt er dazu?: *"Par une série de conventions: Ou si vous aimez mieux de tricheries"*, die einen, die ihm durch das Auge, die anderen, die ihm durch die Tradition auferlegt sind (I/130).

Und ebenso erkennt Sarcey dem Theater die Notwendigkeit dieser Konventionen oder *tricheries* zu. Mit der Formel, das menschliche Leben vor einem Publikum darzustellen, ist noch nicht alles gesagt: Durch die Einfangung des Lebens in einen Raum, in das Theater, ergeben sich

---

[8]) Brunetière kommt erst allmählich zu dieser Auffassung, nachdem er vorher noch von einer allgemeinen Aesthetik der Kunst spricht, von Gesetzen, die für alle Künstler gleichmäßig gelten. (*L'évolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle*, 1894, 2, 260). In seinem *„Balzac"* erkennt er *"Je ne sache rien de plus décevant que ce qu'on appelait naguère l'ésthétique générale*. Ed. 1906 p. 161 ff.

selbstverständliche notwendige Konventionen. Es sind ungeschriebene, unausgesprochene, stille Vereinbarungen zwischen dem Theaterdichter und dem Publikum, Dinge auf dem Theater, die von Dingen der Wirklichkeit abweichen als für das Theater wahr anzuerkennen. Zeit, Ort und Umstände des Theaterstückes bedingen sie.

Unter diesen Konventionen gibt es solche, die unumstößlich, unbeeinflußt von Mode und Zeitwandel durch den Genre bedingt sind, dadurch notwendig, daß es sich nicht um einen einzelnen Zuschauer handelt, sondern um eine Menge: *"Le théâtre n'est pas, ne peut pas être un plaisir solitaire"* (I/210); — *"Le lecteur raisonne, la foule sent"*. (IV/18). Und es gibt zeitbedingte, modebedingte Konventionen: So kann das Publikum der 80er Jahre über ein Drama von Nivelle de La Chaussée Tränen lachen, das zu seiner Zeit zutiefst gerührt hat . . . etc. So kommt Sarcey zu jener Definition der Theaterkunst:

"L'art dramatique est l'ensemble des conventions universelles ou locales, éternelles ou temporaires à l'aide desquelles, en représentant la vie humaine sur un théâtre on donne à un public l'illusion de la vérité". (I/132).

Ehe nun untersucht wird, wie das Theater demnach aussehen muß, ist es nötig zu fragen, was nach Sarceys Meinung die Aufgabe des Theaters ist: Was resultiert aus dem Wesen des Theaters, (was verlangt vor allem das Publikum als wesentlichster Faktor des Theaters und was verlangt er vom Theater?). Oder zunächst einfacher: Warum geht man ins Theater?

Was das französische Publikum zunächst vom Theater verlangt, wurde bereits gezeigt: Es sieht in ihm vor allem den Genre, der *amusement, émotion* und *plaisir* verschafft. Sarcey ist hier bewußt Durchschnittspublikum im Gegensatz zu Brunetière, Gautier etc.

VII/52: *"L'essentiel est . . . que l'on se soit bien amusé"*.

VI/189: *"Le public court où il s'amuse et il a bien raison"*.

VI/417: *"Je ne viens au théâtre que pour m'amuser"*.

IV/129: *"Le public va tout bonnement où il s'amuse"*.

Oder der Grad des Amusements wird Maßstab für die Qualität des Stückes: *"Quand je m'amuse il n'y a théorie qui tienne, c'est que la pièce est bonne. Voilà ma profession de foi"*. (VI/370).

Wenn diese Forderung nach Amusement nicht erreicht wird, empört er sich, (so anläßlich Zolas *Assommoir*). *"Non, on me donnerait mille francs pour voir ce spectacle hideux à l'hôpital, je refuserais, et c'est ça, qu'on me donne au théâtre pour m'amuser"*. (VII/19).

Amusement, émotion, plaisir zu verschaffen, ist die Hauptaufgabe des Theaters. Wenn sie nicht erfüllt ist, so kann bei allem Gedankenreichtum das Stück nicht als ein gelungenes Theaterstück bezeichnet werden: *"Au théâtre je viens pour être ému d'abord, pour m'amuser. Je réfléchis ensuite, si le coeur m'en dit. Voilà mon esthétique. Tous les raisonnements du monde ne feront pas que je m'amuse à la'Femme de Claude'; c'est donc une oeuvre manquée . . ."* (V/280).

Diese Forderung an das Theater, zuerst ein *objet d'amusement* zu sein, liegt der deutschen Auffassung ferner, wie bereits angedeutet wurde. Sie ist umso häufiger auf französischer Seite zu finden. Auch Anatole France[9]), dessen Kritik von der Sarceys zwar sehr verschieden ist, teilt diese Grundforderung mit ihm. *"Je veux qu'on m'amuse et je crois qu'il n'y a pas de bonheur sans illusion"*[10]).

— Jegliche Verallgemeinerung muß natürlich mit sehr großer Vorsicht angeführt werden; aber vielleicht könnte man die deutsche und die französische Einstellung schlaglichtartig so charakterisieren, daß man sagt, daß der Deutsche vom Schauspiel mehr die künstlerische Erbauung erwartet, während der Franzose vor allem das Werk genießen will. Oder psychologisch formuliert: in der deutschen Einstellung zum dramatischen Kunstwerk ist mehr die geistige, in der französischen mehr die triebhafte Komponente des Kunstgenusses betont[11]).

Die Aufgabe zu amüsieren, erreicht das dramatische Werk am ehesten, nach Sarceys Auffassung, das den theatralischen Zug am meisten ausgebildet hat, architektonisch am besten komponiert ist: das vollkommenste Illusion, das, wie Sarcey kurz sagt, *du theâtre* ist. Diese Forderung nach einem Theater, das vor allem *du théâtre* ist, haben Larroumet und Behrens dazu verführt, Sarcey zu den Anhängern des *art pour art* zu rechnen. Aber die eigentliche ästhetische Grundeinstellung für das *art pour art*-Prinzip fehlt Sarcey vollkommen. Er kommt mit seiner Forderung von einer ganz anderen Seite her als die Künstler des *art pour art*. Es besteht zwar in der Formulierung ein gewisser Anklang, aber es hieße das *art pour art*-Problem zu leicht, zu äußerlich nehmen, in seiner ästhetischen Herkunft verkennen, wollte man auf Grund dieser Uebereinstimmung des Ergebnisses Sarcey zu den Vertretern dieser Kunstrichtung machen.

Nicht nur die Grundlagen, die zum *art pour art*-Princip führen, sind gänzlich verschieden, sondern auch die mit diesem Prinzip verfolgte Absicht dieser Forderung ist gerade entgegengesetzt: während sich Sarcey ein Maximum an Wirkung für das Publikum daraus erhofft, will Gautier abgrenzen, will ein Minimum an Verständnis beim großen Publikum erreichen, will für eine erlesene Elite schreiben, will ein Kunstpriestertum schaffen und die Kunst gerade mit Gewalt von jeder Wirkung auf das Leben mit Ausnahme einer rein ästhetischen ausschließen.

---

[9]) Für Anatole France ist der Kritiker der Führer durch die *amusements* der Literatur. Wenn er sich irrt, so hat das wenig Bedeutung: „Cet avantage restera aux esprits sinueux et flottants qu'ils peuvent amuser autrui dans les erreurs qui les amusent eux-mêmes". *(Vie littéraire,* II, Préf. p. III).

[10]) *Vie littéraire,* I, p. 123.

[11]) z. B. vgl. A. Frances Formulierung, die deutlich zeigt, welchen sinnlichen Genuß ihm das literarische Werk bereitet: „Ceux qui lisent beaucoup de livres sont comme les mangeurs de haschisch. Ils vivent dans un rêve. Le livre est l'opium de l'Occident". *(Vie littéraire,* I, Préf. VIII).

Die Forderung an die dramatische Kunst, vor allem *du théâtre* zu sein, entspricht Sarceys Kunstempfinden, seiner Auffassung, daß Kunst Illusion der Wirklichkeit hervorrufen soll, ideale Wirklichkeit. (s. o.).

Daher kommt es in großem Maße auf die kunst w e r k liche Vollendung einer dramatischen Schöpfung an, und so verlangt er das Vorhandensein wahrhaft dramatischer Qualitäten für das dramatische Kunstwerk: *"de l'action, des caractères, une progression continue des faits ou des sentiments, qui nous emporte d'un point à un autre"*. (II/341).

Diesem Hervorbringen der Illusion legt Sarcey so großen Wert bei, daß er sich selbst durch ein gedanklich armes, aber technisch raffiniert gebautes Stück des Hexenmeisters Scribe immer wieder begeistern läßt, denn Scribes Kunstfertigkeit versteht, diese Illusion zu erwecken, die man vom Theater erwartet.

Sarcey geht also davon aus, daß die dramatische Kunst im Gegensatz zu anderen Gattungen an ein Publikum gebunden ist. Dieses Publikum erwartet von ihr *amusement* und *émotion*, die aber nur von einem Theater hervorgerufen werden können, das sich in bewußten Gegensatz zum alltäglichen Leben stellt. Denn Theater gehört in das Reich der Imagination; Theater will nicht Natur, sondern die Illusion der Natur bringen: *"L'art n'est jamais qu'une imitation de la nature qui donne l'illusion de la nature, justement parce qu'elle n'est pas la nature"*. (IV/252—253).

2. Sarceys Auffassung vom Theater.

a) Das Wesen des dramatischen Werkes.

Schönheit und Ordnung. — Handlung: Bewegung (mouvement), Freie Willenshandlung, Konzentrierte Handlung. — Klarheit und Logik. — Auswahl: Keine Details, Keine komplizierten Charaktere. — Einheit des Eindrucks (unité d'impression). — Lieux communs, idées générales. — Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

(Was fordert Sarcey vom dramatischen Werk?)

Sarceys Auffassung vom Theater wird sich aus seiner Auffassung von Wesen, Zweck und Aufgabe des Theaters ergeben. Er wird also aus der Fülle der dramatischen Produktion, die ja auch das Buchdrama, den dramatischen Dialog etc. einschließt, die Form herauswählen, die ihm und dem Publikum vor allem *amusement, émotion* verschafft, die diese Gemeinschaft der Hörenden in das Reich der Idealwelt der Kunst zu entrücken versteht.

Die doppelte Aufgabe, die Sarcey somit an das dramatische Kunstwerk stellt, ergibt sich aus der Besonderheit der dramatischen Gattung als Gesellschaftsgenre. Das läßt sich deutlich machen in einem Vergleich mit Anatole France. Anatole France verlangt: *"Je veux qu'on m'amuse et je crois qu'il n'y a pas de bonheur sans illusion"*[12]). Für ihn ist das Buch, wie für Sarcey das dramatische Kunstwerk: ..*"une oeuvre de sorcellerie d'où échappent toute sorte d'images qui troublent l'esprit et changent les coeurs . . . un petit appareil magique"*[13]). France meint hier nur das persönliche Erlebnis des literarischen Kunstwerks, er spricht vom Buch, das sich allein ‚genießen' läßt. Das dramatische Werk aber soll in Gemeinschaft genossen werden, denn dies macht ja gerade sein eigentliches Wesen aus (s. o.), es muß also so angelegt sein, eine Menge in eine Idealwelt, in eine *monde magique* zu versetzen; es darf also nicht nur *chatouiller quelques délicats,* was ja in Anatole Frances Augen genügen würde[14]). — Aus seinem allgemeinen Ziel wird also notwendig auch eine Vergröberung der Mittel hervorgehen. Um dem Publikum das Gefühl des Amusements oder der Emotion zu geben, muß das Theater so geartet sein, daß es das Publikum packt, daß es sein Interesse erweckt. Das ist das oberste Gesetz einer jeden dramatischen Produktion, die Anspruch auf Aufführung auf dem Theater macht. *"Mes théories! mais je n'en ai qu'une, c'est qu'au théâtre il faut intéresser le public"*. (VII/68). Er lehnt Zolas und der Naturalisten *tranches de vie* ab, die zum Programm haben, das alltägliche Leben auf der Bühne zu zeigen. Nein, was man alle Tage sieht, will man nicht im Theater sehen, das interessiert nicht; *"parce que ça ne m'intéresse pas; parce que je ne viens pas au théâtre pour voir ce que se voit tous les jours, mais seulement ce que se voit quelquefois et qui est curieux à voir"*. (VII/416).

Ein bühnenwirksames, interessierendes Stück erfüllt also am ehesten die Wünsche, die man an die Gattung des Theaters stellt. Es allein gibt dem Theater als Institution die Berechtigung.

Das Stück braucht literarisch nicht hochqualifiziert zu sein, um *du théâtre* zu sein[15]). Daraus entsteht Sarceys Unterscheidung zwischen dem *chef-d'oeuvre* einerseits und der *pièce de théâtre* andrerseits. *"Phèdre est plutôt une admirable étude du coeur féminin qu'une pièce de théâtre"*. Und später heißt es: *"Quel chef-d'oeuvre que cette Phèdre!"* (III/222, 233). Oder umgekehrt: *"Non, à coup sûr, je ne regarde pas le Maître de*

---

12) vgl. p. 87.
13) ibid. I/VII—VIII.
14) So schreibt Sarcey: „Un écrivain dramatique par cela seul que son oeuvre doit être non pas lue au coin du feu, mais représentée dans une salle de théâtre devant un grand public, ne saurait faire abstraction de ce public. — Si elle n'est faite que pour chatouiller quelques délicats pris isolement, elle manque évidement son but qui est de porter sinon sur la foule, au moins sur une foule". (V/175).
15) vgl. auch Brunetière, der der gleichen Auffassung ist: „Il n'est pas du tout nécessaire qu'une pièce de théâtre soit littéraire pour être, comme on dit 'du théâtre'." (Les époques du théâtre français, p. 44)

Forges 'comme un chef-d'oeuvre", aber *"il nous donne ce qu'on appelait autrefois une pièce bien faite, tout simplement, parce qu'il sait son métier"*. (VII/201—202).

Sarceys Auffassung, daß es notwendig sei, daß ein Theaterstück Genuß bereite, daß es amüsiere, daß es aus diesem Grunde nicht ein Bild der Realität, nicht Photographie der Wirklichkeit, sondern darüber hinaus etwas Ideales, Bannendes, ‚Magisches' sein darf, bringt ihn vor allem zu der Forderung der *b e a u t é s*. Jeder, der ins Theater geht, erwartet von ihm eine Befriedigung seiner *amour de beauté*, die — wie Anatole France sagt: *"est une source jaillissante de plaisir et de joie"*[16]).

Schönheit und Ordnung.

Sarcey fordert vom Theater, daß es sich bis zu einem gewissen Grade in der Darstellung des Schönen bewege. Daher sein heftiger Protest gegen *"ces messieurs des nouvelles écoles"*, die verlangten, *"que l'on ne doit pas venir au théâtre pour s'amuser"*. — *"A la bonne heure!"* antwortet ihnen Sarcey, *"mais on n'y viendra bientôt plus du tout, si ça continue"*. (VIII/311). Theater bildet für ihn den Gegensatz zum Leben. Das zeigt sich für Sarcey z. B. auch in der Tatsache, daß in Zeiten tiefster nationaler Depression durch eine niederdrückende Wirklichkeit der *besoin du théâtre*, und gerade nach einem zutiefst s c h ö n e n Theater sich bemerkbar mache, wie etwa die plötzliche Vorliebe für Racine nach der Katastrophe von 1870/71 beweist. (Vgl. III/223).

Diesem obersten Gesetz der Schönheit entspricht das der logischen Ordnung im Einzelnen. Einem *'ce qui n'est pas clair, n'est pas français'* stellt Sarcey ein *'ce qui n'est pas clair n'est pas beau'* zur Seite. Wir sahen, daß Schönheit der Maßstab des Moralischen für Sarcey ist. *"Je tiens que tout ce qui est beau est sain"*. (VI/140). Schönheit ist also für ihn das oberste Gesetz einer gesunden Weltordnung.

Wenn Sarcey sich so scharf gegen die Darstellung der *tranches de vie* bei den Naturalisten wendet, tut er das, weil er in ihrer absichtlichen Darstellung des Häßlichen einen Verstoß gegen den eigentlichen Zweck der Kunst sieht: dieser Verstoß bezieht sich sowohl auf den Inhalt wie auf die Form. Das Nebeneinander verschiedener Ausschnitte aus dem Leben ohne innerliche logische Verknüpfung, diese Zersplitterung der Eindrücke, die durch ein Nebeneinander starker Striche hervorgerufen wird, kann nach Sarceys Meinung nie und nimmer das Bedürfnis der Schönheit, das wir zum Theater bringen, erfüllen. Im Gegenteil, es muß zergliedernd wirken, wo geeint werden sollte. Denn gerade i n dem Gefühl der Einheit, die eine geschlossene Handlung hervorruft, liegt das Beglückende des Kunstgenusses.

Handlung.

Vor allem muß also auf dem Theater eine vollständige Handlung gebracht werden. Eine Handlung mit Anfang, Mitte und Schluß. *"Une oeuvre de théâtre doit avoir un commencement, un milieu et une fin"*.

---

[16]) Vie en fleur, p. 241.

(VIII/134). Ausschnitte aus dem Leben können schwer ein Publikum von 1200 Zuschauern interessieren. Die Handlung muß von dem Publikum miterlebt werden können, muß sichtbar vor unsren Augen geschehen, sodaß wir auf Grund der Einzelhandlungen der Personen ihre Charaktere verstehen können. Lavedans *'Princesse d'Aurec'* lehnt er daher ab, *"cette pièce où il n'y a pas d'action, où il n'y a pas non plus étude de caractères". — "Les personnages en scène s'analysent eux-mêmes; ils n'agissent point*[17]); *ce ne sont pas des êtres de chair et d'os, ce sont de pures abstractions de l'esprit . . ." — "On veut autre chose au théâtre: de l'action, des caractères, une progression continue des faits ou des sentiments qui nous emporte d'un point à un autre".* (II/341).

Ein Vorwärtsschreiten, Bewegung, *du mouvement* muß in der Handlung sein: Beaumarchais ist darin vollkommen: *"Il s'agite si bien qu'alors même que c'est sur place, il a l'air de s'avancer".* (II/264). Der Theaterschriftsteller muß die Gabe haben, Bewegung in seine Handlung zu bringen: *"cette grande qualité sans laquelle n'est point d'auteur dramatique, le mouvement".* (II/264). An anderer Stelle heißt es vom *mouvement: "ce don, le premier de tous au théâtre, le mouvement et la vie".* (IV/268).

"Ils vivent, ils agissent", ruft er freudig von den Gestalten des *Caprice* von Musset aus. *"C'est le premier mérite à la scène. Tous ceux qui l'ont eu, n'eussent-ils possédé que celui-là, ont laissé un nom; il est impossible, en revanche, d'être sans lui, un grand écrivain dramatique. C'est la maîtresse qualité de Molière, qui en avait tant d'autres".* (IV/270).

Die Personen müssen handeln: noch weniger als sich selbst analysierende Personen, die wenigstens die Möglichkeit des eigenen Handelns besprechen, darf das Drama Menschen bringen, deren Willen durch die Macht der Verhältnisse ausgeschaltet ist, die nicht frei handeln können: Hauptmanns *"Hannele"* hat diesen Grundfehler: *"C'est la situation qui fait mourir les hommes, ces marionettes moroses d'une implacable fatalité".* (VIII/388). Die Personen müssen bewußt handeln können, nach einem eigenen Willen, sie dürfen nicht Marionetten der Verhältnisse sein[18]).

Was Racines *"Phèdre"* weniger zur Darstellung auf der Bühne geeignet macht, ist: *"Les péripéties de l'action sont peu nombreuses et peu intéressantes; ou plutôt, il n'y a point d'action".* (III/222).

Aber die Handlung darf doch nicht zu verwickelt sein, sie muß deutlich Anfang, Mitte und Schluß aufzeigen, ein klares Auf- und Abführen enthalten. Darin muß sie eine gewisse Einheitlichkeit aufweisen: Einheitlichkeit, aber nicht Einförmigkeit: *"Le théâtre a horreur de la*

---

17) Bei Diderot finden wir bereits die gleiche Forderung: vgl. *Critique dramatique, Siège de Calais,* vgl.: Anm. 6, p. 45 zit.

18) S. führt diese Forderung nicht weiter aus. Interessant aber ist zu beobachten, wie Brunetière auf Grund derselben Forderung zur Definition der verschiedenen Genres gelangt: vgl. *Les époques du théâtres français,* p. 390, 392.

monotonie et de la platitude . . . Il faut que ces conversations m'intéressent, que ces faits m'émeuvent. Il faut que conversations et faits, tous se rattachent à une même idée, à un même centre d'actions. Ce commencement, ce milieu, et cette fin doivent tourner autour d'un point unique". (VIII/78). Dieser *point unique,* dieser *centre d'action* muß klar herausgearbeitet sein, damit man weiß, worauf es ankommt. Von Anfang an muß man darauf hingeführt werden.

Klarheit.

Man muß verstehen können, um was es sich in einem dramatischen Werk handelt, ohne ein Kommentar: *„Une des conditions nécessaires du théâtre, c'est que l'oeuvre puisse se passer de tous ces commentaires; que le sens en soit si clair, si évident qu'il saute aut yeux tout d'abord et s'impose à l'esprit. Toutes les fois que nous ne comprenons pas un drame, il y a bien des chances pour que ce ne soit pas notre faute, mais celle du drame. Car son devoir à lui et son premier mérite, c'est de se faire comprendre aux plus ignorants, à plus forte raison aux hommes dont c'est le métier de comprendre".* (VII/4)[19]). Daher die scharfe Ablehnung Sarceys gegenüber Ibsen; — um seine Stücke dem französischen Publikum verständlich zu machen, *"il me faudra transporter dans le récit du premier acte les notions qui étaient nécessaires pour le comprendre et que l'auteur norvégien ne m'a livrées que dans le dernier".* (VIII/340). Und er betont: *"Je vais être forcé d'user de nos procédés d'analyse et de donner à ma narration la clarté française".* (ibid). — Auf diese *clarté française* beruft er sich noch öfter: *"Je suis Latin, en cela; ou plutôt, je suis Français. J'ai besoin qu'on me dise: Voilà ce qui s'est passé, voici où nous en sommes; écoutez ce qui va suivre".* (VIII/371). Klar muß die Handlung und logisch jede Szene an die folgende angereiht sein.

Logik.

"La logique est l'âme du théâtre". (II/382). Denn das Theater soll ja keine Anstrengung bedeuten, sondern Amusement verschaffen. Man will von Anfang an klar und logisch *(logiquement)* geführt werden *"L'homme de théâtre ne lui (cf. au public) doit que la logique".* (VIII/42 bis 43). Der *goût de logique* darf nicht enttäuscht werden.

Einfach muß die Exposition sein, jede Komplikation, die Unklarheit bringt oder zu spät gelöst wird, (VIII/344) muß vermieden werden.

Daher muß aus der Fülle des Lebens das Wichtigste ausgewählt werden, die Momente, die in sich als Ganzes für das Theater geeignet sind.

Auswahl.

"Il faut choisir", (VIII/16) fordert Sarcey immer wieder. Wenn Zola bei seinen Zuhörern einen bestimmten Eindruck hervorrufen will, so muß

---

[19]) Wieder können wir auf Diderots Forderung hinweisen, vgl. *De la poésie dramatique,* a. a. O. p. 341, (zit. s. o. p. 45. Anm. 6.)

er einige markante Züge, die diesen Eindruck erwecken, auswählen, nicht eine *tranche de vie* geben, die mit Theaterkunst nichts mehr gemein hat, die vielmehr in den Roman gehört. *"Il n'y a pas ombre d'art dans tout cela!"* ruft Sarcey empört, nachdem man vor ihm das ganze traurige Schauspiel des Trinkers Coupeau im *Assommoir* in allen Details wahrheitsgetreu ausgebreitet hat. *"L'art consisterait, si l'on en arrive à reproduire sur la scène ces ignominies, à choisir un ou deux traits qui donneraient la sensation du reste"*. (VII/19).

Besonders ist dieses Auswählen wichtig, wenn, wie im vorliegenden Falle, ein Roman zum Theaterstück umgearbeitet werden soll. *"Le malheur de ce drame, tiré d'un roman"*, sagt er an anderer Stelle von George Sands *'Mauprat'*, *"c'est qu'il y avait dans le livre trois sujets très distincts, et que l'auteur n'a pas eu le courage, transportant son oeuvre à la scène, de choisir nettement celui quelle voulait traiter et de sacrifier les deux autres sans miséricorde"*. (IV/214).

Ebenso muß auch in der Charakterzeichnung eine Auswahl gewisser Züge getroffen werden; komplexe Charaktere eignen sich, Sarceys Meinung nach, nicht für das Theater: das ist's, was Mussets Stücke trotz ihres 'mouvement' so ungeeignet zur Aufführung auf dem Theater macht. So sagt er von *'On ne badine pas avec l'amour'*: *"Il semble que l'ensemble même de l'ouvrage laissât les esprits indécis; il flottait sur le sens général du drame, comme sur le caractère de Camille je ne sais quel nuage inquiétant. — L'oeuvre n'était pas claire"*. (IV/273). Der Charakter der Camille ist zu komplex: *"Et de fait, il y a dans ce coeur de Camille des complications de sentiment qu'il est bien difficile de démêler, et il est besoin pour y entrer d'une analyse plus délicate que celle dont la foule dispose à l'heure du spectacle"*; (IV/274) eine reizvolle Arbeit *"au coin du feu, sous la lampe, dans le livre à loisir — . . ."* jedoch *"au théâtre, on ne comprend aisément et l'on n'aime guère que les personnages tout d'une pièce"*, und nicht *"ces caractères complexes tout pleins de tortuosités et de replis"*. (IV/277).

Sarceys Forderung erscheint uns in Deutschland fremd. Wir sehen gerade den Reiz darin, ‚den Mensch in seinem Widerspruch' zu erfassen. Faust, Wallenstein, etc. sind für uns die idealen Theatercharaktere.

Nicht so in Frankreich: und Sarceys Empfinden charakterisiert hier wieder sehr glücklich das allgemeine nationale Empfinden der Franzosen. — Die Helden und Heldinnen der französischen klassischen Tragödie verkörpern immer nur 'une passion'.

Interessant ist hier, die Bearbeitung des ‚Wallenstein' von Benjamin Constant[20]) mit dem Original zu vergleichen und zu sehen, wie Constant den Wallenstein vereinfacht, wie er ihn nach französischem Geschmack zurechtstutzt. Seine *préface* zur Uebertragung, *Sur le*

[20]) Henri Benjamin Constant de Rebeque: *Wallstein, tragédie en vers d'après F. Schiller, précédé de quelques réflexions sur le théâtre allemand.* Génève, J. J. Paschoud, 1809.

théâtre allemand, ist dafür charakteristisch. Hier ist der Zug zur Vereinfachung auch schon deutlich erkennbar: *"Les Français, même dans celles de leurs tragédies qui sont fondées sur la tradition ou sur l'histoire, ne peignent qu'un fait ou une passion. Les Allemands, dans les leurs, peignent une vie entière et un caractère entier . . . Les Allemands n'écartent de celui de leurs personnages rien de ce qui constituait leur individualité. Ils nous les présentent avec leurs faiblesses, leurs inconséquences et cette mobilité ondoyante qui appartient à la nature humaine et qui forme les êtres réels.*

Les Français ont un besoin d'unité qui leur fait suivre une autre route. Ils repoussent des caractères tout ce qui ne sert pas à faire ressortir la passion qu'ils veulent peindre: ils suppriment de la vie antérieure de leurs héros tout ce qui ne s'enchaîne pas nécessairement au fait qu'ils ont choisi". (a. a. O. p. XXXV/XXXVI)[21]).

Aus diesem Wunsch nach Klarheit und Einheitlichkeit heraus sind auch jene *trois unités*-Regeln entstanden, und nur die Einsicht der Wichtigkeit der *unité* konnte sie solange als oberste Regeln des Theaters in Frankreich halten.

Einheit des Eindrucks.

Unité d'impression verlangt Sarcey von einem guten Theaterstück. *"L'unité de l'impression (est) la grande loi du théâtre"*. (I/158). *"Il n'y a pas d'oeuvre d'art sans unité d'impression"*. (VI/142).

Daher bekämpft er den von den Romantikern geforderten *mélange du comique et du tragique*, denn es kommt auf dem Theater darauf an, die erweckte *'impression'* so eindringlich und lange wie möglich zu bewahren. *"Quand ces douze cents spectateurs sont tout entiers à la douleur, ils ne peuvent pas croire que la joie existe; ils n'y pensent point, ils n'y veulent point penser; ils leur déplaît qu'on les tire brutalement de leur illusion pour leur montrer une autre face du même objet . . ."*. (I/144). Sarcey verzichtet lieber auf Totalität, (wie es sich bereits in der Frage nach komplexen Charakterzeichnungen zeigte), um andrerseits die Intensität des Erlebens zu verstärken. *"Si le poète veut qu'une impression soit forte et durable, il faut qu'elle soit une"*. (I/145)[22]).

Die Dinge, die auf dem Theater gebracht werden, dürfen, weder zu komplizierter noch zu ausgefallener Art sein. Man will keine Anstrengung vollbringen, sondern, im Gegenteil, Amusement empfangen. Und da es sich um ein Erlebnis einer Menge handelt, müssen die Gedanken allgemein verständlich sein, müssen von allgemeinem Interesse sein.

---

[21]) Ebenso wie Benjamin Constant die Charaktere Wallensteins und Theklas vereinfacht, französisiert, so stutzt Ducis Shakespeares Gestalten, etwa *Othello*, auf französischen Geschmack zu. — Gewiß liegen diese Bearbeitungen um ein Jahrhundert vor Sarcey zurück; die zugrundeliegende Einstellung aber ist in beiden Fällen die gleiche.

[22]) vgl. auch: I/153 ff.

Lieux communs.

Sarceys Auffassung deckt sich hier völlig mit der Brunetières, der in den *Essais sur la littérature contemporaine* sagt: *"Comme le théâtre est un lieu public, et comme le plaisir qu'on y prend, on l'y prend en commun, il faut que l'observation y soit large, y soit générale"*. (p. 264). Allgemeine Gedanken, allgemeine Gefühle sollen gestaltet werden. Das ist in Ohnets *'Maître de Forges'*, wenn es auch kein *chef-d'oeuvre* ist, lobend zu erwähnen: *"Le drame de M. Ohnet est fondé sur des sentiments que tout le monde comprend et qui intéressent tout le monde parce qu'ils sont des sentiments communs de la nature humaine"*. (VII/201)[23]).

An Beaumarchais ist das Großartige, Geniale, daß er in theatergewandter Art *des lieux communs* auf die Bühne gebracht hat, daß er, in ein dramatisches Werk zusammengepreßt, Gedanken bringt, die zu seiner Zeit seit Jahrzehnten allgemeine Wahrheiten gewesen sind. Beaumarchais hat dieser Forderung am genauesten entsprochen, daß nämlich *"l'écrivain de théâtre ne doit apprendre à ses contemporains que ce qu'ils savent"*, (II/311) daß es nötig sei, daß sein Gedanke *"soit devenue lieu commun; — il faut qu'elle ait passé en quelque sorte dans le sang de la génération qui la comprend et l'applaudit"*. (ibid).

Man kann beobachten, meint Sarcey, daß allgemeine Ideen mehr interessieren als individuelle. Handelt es sich in einem Stück (VI/59) etwa um *amour* und *politique*, *"c'est la politique qui prendra toujours le pas devant. Il y a dans l'amour"*, begründet Sarcey, *"même le plus pur, comme un fond d'égoïsme; le patriotisme est une passion désintéressée, dont l'image a naturellement plus d'action sur la foule"*.

Wie das Publikum eher allgemeinen als besonderen Gedanken zugängig ist, wie es sich schwer für den Ausnahmefall erwärmen kann, weil er etwas Fremdes hat, so auch für die Charaktere, die ihm unsymphatisch sind. Unsymphatische Ausnahmefälle, wie Sarcey sie etwa in den Charaktern der *'Corbeaux'* erkennt, will das Publikum nicht auf dem Theater haben. Besonders aber darf die Handlung nicht so angelegt, die Tendenz nicht so gerichtet sein, daß das Recht auf der Seite der unsympathischen Figur steht und das Publikum so gezwungen ist, gegen sein eigenes Gefühl zu urteilen. *"Au théâtre, rien ne me gène comme d'être de l'avis des gens que je déteste"*. (VII/225).

Auf der gleichen Basis liegt auch die Forderung, die Sarcey auf Grund seiner Erfahrung an das Theaterstück stellt, daß in ihm die Per-

[23]) Das Publikum will auf der Bühne etwas ihm Konformes finden: VII/420: „Il est évident de toute évidence, que le public n'admet de leurs tentatives (nämlich der 'novateurs') que ce qui est, dans une certaine mesure au moins, conforme à l'idéal qu'il s'est fait du théâtre". — (VII/408): „C'est la foule qui, dans les pièces, quand il se trouve quelque chose de nouveau, voit si le nouveau répond à ses aspirations secrètes, à ses goûts du moment". — Die gleiche Forderung finden wir schon bei Diderot ausgedrückt. *(Sec. Entretien,* a. a. O. p. 104; *Crit. dram.* a. a. O. p. 469. — vgl. zit. s. o. p. 45, Anm. 6.)

son, für die sich das Publikum interessiert, nicht unglücklich sein darf. *"Le public aime à voir heureux les personnages auxquels il s'est intéressé"*. (VII/29). So gehört bekanntlich das glückliche *'dénouement'* zu den Haupteffekten des Theaters. *"Ils s'entendent et tout le monde s'embrasse. Et nous, public, qui ne voulons la mort de personne, nous nous retirons satisfaits". (VIII/30)*! — *"Le dénouement, pourquoi ne le faire agréable aux spectateurs? C'est de la convention, c'est de la sensiblerie, mais c'est précisément ce que demande le public"*. (VII/15). Selbst gegen alle Lebenswahrheit erscheint dem Publikum in den meisten Fällen ein solcher guter Ausgang wahrscheinlicher, und so muß eben auf dem Theater der Wahrscheinlichkeit vor der Wahrheit Genüge geleistet werden.

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

Eine der Hauptforderungen, die Sarcey daher an das Theater stellt, ist: *". . . de mettre sur la scène . . . la vérité crue telle par le public à qui il a affaire. L'auteur dramatique . . . est obligé de montrer aux spectateurs les fantômes nés . . . de leurs préjugés, de leur imagination . . . Que le fait soit exact ou ne le soit pas, il est admis par la généralité du public"*. (VI/151).

Gehört es zum Wesen der Theaterkunst, daß bestimmte Konventionen oder *tricheries* notwendig sind, um beim Publikum die Illusion der Wahrheit zu erwecken, so gehört es zu den Forderungen an das Theaterstück, daß es so gebaut ist, in seiner Handlung größte Wahrscheinlichkeit zu besitzen, die dem Publikum eben diese Illusion der Wahrheit verschafft. *"Le vraisemblable c'est au théâtre ce qui semble vrai à douze cents personnes réunies. L'auteur ne doit point s'occuper de ce qui serait vrai dans la réalité, sans paraître tel aux douze cents personnes à qui il s'adresse. C'est-à-dire qu'il prend son point de départ non dans la nature, mais dans la disposition d'esprit où se trouvent les douze cents personnes en question, au moment même où il leur parle. C'est qu'au théâtre la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout"*. (II/221)[24]).

Mit großer Freude findet Sarcey dieselben Forderungen bei Lessing, den er erst 1875 zum ersten Mal liest. Er beruft sich auf ihn: *"L'éminent critique Lessing en sa Dramaturgie . . . le premier a fait remarquer que l'auteur dramatique ne devait jamais porter l'histoire vraie au théâtre, mais seulement ce que le public de son temps tenait pour vrai, ce qui est bien différent: Corneille et Racine ont peint les Romains et les Grecs, tels que les supposaient leurs contemporains"*. (V, 366/67). Unmöglich also ist es, die wahre Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, wie es die Naturalisten beabsichtigen: *"Tout cela revient à dire qu'il est impossible de découper la réalité en tranches et la servir telle quelle sur la scène"*. (VII/41).

---

[24]) vgl. auch schon bei Diderot: *Crit. dram.* a. a. O. p. 429, 435 ff. (zit. s. o. p. 45, Anm. 6.)

Aus Sarcey's Auffassung vom Wesen, Zweck und Aufgabe der Theaterkunst: nämlich einer Menge Genuß zu bereiten, sie zu amüsieren, geht hervor, daß er von dem Theaterstück erwartet, daß es sich in den Grenzen des Maßvollen einer gesunden Weltordnung halte: daß seine Handlung wahrscheinlich wirken muß, ein klar erkennbares Vorwärtsschreiten bringt, daß die Menschen frei handeln können und nicht blinde Objekte einer höheren Macht sind.

Diesen Forderungen an das Theaterstück muß nun der Dramatiker bei der Gestaltgebung des dramatischen Werkes entsprechen.

b) Die Gestaltgebung des dramatischen Werkes.

1) Die künstlerische Organisation des Dramatikers.

'optique du théâtre'. — 'goût' (beauté, bienséance). — Originalität.

"Quand on écrit pour le théâtre", sagt Sarcey vom Dramatiker, *c'est qu'on s'adresse à la foule, puisqu'il n'y a pas de théâtre sans public, puisque c'est le public qui constitue le théâtre. C'est qu'ont fait tous les grands écrivains dramatiques de tous les temps, qui, sachant que leur oeuvre serait écoutée d'un grand public, ce sont arrangés toujours pour qu'elle fût comprise et goûtée de la foule. Ils ont donné à leurs idées, quelles qu'elles fussent, une forme dramatique"*. (VII/400).

Das Auffinden der geeigneten dramatischen Situation nennt Sarcey eine *affaire de génie*. Das macht eben den Dramatiker aus, das dramatische Gesicht zu haben, *l'optique du théâtre. "Le caractère propre, le signe distinctif de l'homme né pour le théâtre, est de ne rien voir, de ne rien entendre qui ne revête aussitôt pour lui la forme théâtrale: — Ce paysage qu'il admire, quel beau décor! Cette conversation charmante qu'il écoute, le joli dialogue! Cette jeune fille délicieuse qui passe, l'adorable ingénue! Enfin, ce malheur, ce crime, ce désastre qu'on lui raconte, quelle situation! quelle scène! quel drame! Cette faculté spéciale, de tout dramatiser est la force de l'auteur dramatique"*. (VI/2).

Sarcey geht soweit zu betonen, entsprechend seiner Forderung an das Theaterstück, daß der Dramatiker kein Denker, kein Philosoph, kein Moralist, ja selbst kein Schriftsteller zu sein braucht, um ein guter Autor zu sein, um diese *optique du théâtre* zu haben, die dem guten Theaterdichter absolut notwendig ist: *"C'est une science innée d'optique et de perspective"*, sagt er (IV/133), *"qui permet de dessiner un caractère, un personnage, une passion, une action de l'âme, d'un seul trait de plume. Un homme sans aucune valeur comme penseur, comme moraliste, comme philosophe, comme écrivain, peut être un homme de premier ordre comme auteur dramatique, c'est-à-dire comme metteur en oeuvre des mouvements purement extérieurs de l'homme"*.

Diesen *génie de théâtre* kann man nicht erwerben, er muß eingeboren sein. Man kann ihn auch nicht definieren, er ist eine Gabe, die sich mit der puren *ratio* nicht mehr erfassen läßt, die man nur bewundern kann. Sie macht den dramatischen Künstler aus.

Der wahre Künstler sieht in den Geschehnissen des täglichen Lebens das tiefere Geschehen, fühlt das alles bewegende Moment hinter den Dingen, das Drama[25]). Dieses Drama existiert für ihn in allen Dingen des Lebens: das bedeutet hier jedoch nicht, daß er alle Dinge des Lebens gleich würdig zur künstlerischen Gestaltung hält. Sein künstlerischer Geschmack wird eine gewisse Auswahl gebieten. Dieser Geschmack ist natürlich nichts Statisches, sondern sowohl zeitlich als auch national gebunden. Nur der größte Künstler wird den Stoff finden, der unabhängig von Zeit und Raum Bestand hat: Sarcey nennt hier neben den antiken Tragöden vor allem zwei: Molière und Shakespeare: *"Molière est, avec Shakespeare, le génie le plus humain, le plus cosmopolite"*. (II/4).

Trotzdem können wir Stellen aufzeigen, an denen er den Geschmack des großen Anglo-Sachsen dem des Franzosen gegenüberstellt, so etwa bei der Stoffwahl des *King Lear* oder des *Hamlet*. So sagt er von *King Lear: "Il peut se faire que ces émotions ne soient pas trop fortes pour ces hommes robustes et tristes qui vivent dans les brouillards de l'Angleterre. Ils ont les nerfs plus solides et des imaginations plus sombres que nous; pour nous . . . c'est trop"*. (III/349). Besonders dem *goût sombre* Ibsens gegenüber kehrt Sarcey immer wieder sein Lateiner- oder Franzosentum hervor, das ihn verhindert, den Geschmack für den schwarzen Pessimismus und die dunkle Symbolik des *homme du nord* zu teilen. (VIII/371). Die Bevorzugung der Naturalisten für das Häßliche verdammt er als einen unechten, snobistischen, von außen kommenden, unfranzösischen Zug.

Der französische Geschmack, und das wußten die größten Dramatiker aller Zeiten, bevorzugt die Darstellung des Hellen und des Lebensbejahenden. Er verlangt eine gewisse Gedämpftheit, die zu starke Situationen abschwächt, ihnen eine Gloriole des Idealen verleiht. Es ist der Gedanke, der alten Forderung einer gewissen unausgesprochenen, immer aber latenten *bienséance* Genüge zu leisten, der zuletzt dem Dramatiker in der Wahl seines Stoffes vorschwebt.

So geht etwa Zolas Stoff leicht über das Maß der *'bienséance'* hinaus und verletzt damit den *bon goût!* — Gewiß, für den Roman sind diese krassen Stoffe geeignet. *Au coin du feu* ergreift das stark naturalistische Moment durch seine Direktheit. Der Leser kann sich hier unmittelbar mit dem Werk auseinandesetzen. — Auf dem Theater aber muß eine gleiche Situation peinlich wirken, weil sie in Gemeinschaft mit 1200 Menschen erlebt wird, wie eine Exhibition. — Dem Romanschriftsteller Zola zollt Sarcey aufrichtige Bewunderung, dem Dramatiker dagegen spricht er den Geschmack und die Gabe ab: *"Zola n'est pas né pour le théâtre"*. (VII/1).

So kommt es häufig vor, daß große Künstler und Schriftsteller, deren Ruhm auf anderen Zweigen der Dichtkunst weit gedrungen ist, wenn sie sich in der Dramatik versuchen, scheitern, da ihnen eben das

---

[25]) Vgl. auch J. Gregor, a. a. O.

Genie, die *'optique du théâtre'* fehlt. — Sarcey erkennt Victor Hugo z. B. das eigentliche Theatergenie ab (IV/1): *"Victor Hugo n'est devenu auteur dramatique que par un effort de volonté"*. — Auch von George Sand sagt er: *"Je ne crois pas qu'elle ait le don du théâtre: Les événements ni les passions ne se présentaient à elle sous la forme dramatique. — Mme. Sand avait plutôt le génie du roman"*. (IV/199).

Bei Ponsard vermißt er ebenfalls *"le génie, cet instinct mystérieux"*. (IV/309).

George Ohnet dagegen hat in seinem *Maître de Forges* diesen Theaterinstinkt in großem Maße, wenn ihm auch manche künstlerischen Qualitäten fehlen, wenn sein Werk auch der Vertiefung entbehrt: *"Sans philosophie, sans poésie et presque sans style, M. Ohnet a conquis le public tout entier!"*. Allerdings ist die Situation in Ohnets Drama nicht neu: *"M. Ohnet a, dans son 'Maître de Forges', mis en oeuvre une idée qui n'est pas fort nouvelle. Mais qu'importe au théâtre! Il ne s'agit pas là de faire ce que n'a fait personne encore, mais de bien faire ce qu'on fait"*. (VII/202).

Der Stoff braucht nicht immer neu zu sein, aber originell angepackt muß er sein: Originalität in der Behandlung muß man vom Dichter fordern können, darauf kommt es vor allem an — weniger auf etwas ganz Neues, als auf etwas ganz Frisches, Eigenes.

"Il est de règle que toute situation appartient à celui qui la traite; on ne lui demande que de la faire sienne, en la traitant d'une façon originale. C'est l'application de cette loi qu'a formulée jadis Horace: proprie communia dicere . . . Chacun a le droit de reprendre une situation une fois imaginée par un écrivain dramatique à son compte et de s'en servir comme il lui plaît. Tout ce qu'on est en droit d'exiger de lui, c'est qu'il la renouvelle, en lui imposant sa marque de fabrique.

Le nombre des situations qu'on peut porter à la scène, est fort limité . . . S'il était interdit de les emprunter aux devanciers, il y a longtemps que le théâtre serait mort d'inanition et d'épuisement". (VII/253 bis 54).

Scribe ist eine Fundgrube für Theatersituationen, wie er auch selbst Situationen von seinen Vorgängern übernommen hatte, aber ihnen eben seine Stempel aufgedrückt habe. (ibid).

2) Die theater-technische Organisation des Dramatikers.

'scène à faire'. — Aufbau — Exposition. — 'L'art de la préparation'. — Die verschiedenen Gattungen: La pièce bien faite — Vaudeville — Mélodrame — Chef-d'oeuvre, Komödie und Tragödie. — Thesenstück. — Bühnensprache und Bühnenstil.

'Scène à faire'.

Bei dem Dramatiker, der das 'génie du théâtre' besitzt, beobachtet Sarcey nun ganz bestimmte Vorgänge, die er als besonders wesentlich für ein gutes dramatisches Werk betont.

Die Handlung muß auf verschiedene Höhepunkte innerhalb ihres Ablaufes hindrängen: es sind dies Szenen, die sich notwendig aus der Situation, aus den das Drama treibenden Kräften, Interessen und Passionen ergeben, in denen die die Handlung tragenden Personen zusammentreffen und sich auseinandersetzen.

"C'est la scène qui résulte nécessairement des intérêts ou des passions qui animent les personnages mis en jeu; il faut qu'à un moment donné ces personnages se rencontrent et s'expliquent". (III/157).

Diese Szenen, die *scènes à faire,* wie sie Sarcey nennt, müssen dem Publikum vorgeführt werden, weil es nach ihnen, nachdem es die Situation des Dramas kennen gelernt hat, verlangt.

Eine solche *scène à faire* ist z. B. das *dénouement.* Aber schon vorher gibt es *"situations capitales où se résume l'idée"* oder irgend eine *"scène remarquable".* (I/88).

Sarcey hat mit der Zeit durch seine häufigen Theaterbesuche einen sehr feinen Spürsinn für diese *scène à faire* bekommen, sodaß er sehr schnell, einmal in den Stoff eingeführt, sagen konnte, welches nun die verschiedenen *scènes à faire* sein müßten, zwischen welchen Personen sie statthaben und welche Entscheidungen dabei getroffen werden müßten.

Diese Frage beschäftigt ihn, z. B., während er Coppées *Severo Torelli* auf der Bühne sieht . . . Während das große Publikum hingerissen applaudiert nach dem zweiten Akt, kommen ihm Skrupel: *"Et cependant, moi, qui aime lé théâtre pour lui-même, je ne pouvais m'empêcher de me demander tout bas comment le poète, en partant de cette donnée, trouverait moyen d'emplir les trois actes qui allaient suivre. — Où étaient les scènes à faire? — Je voyais une très clairement: c'était celle de Severo avec le potestat, son vrai père; mais comme celle-là ne pouvait se terminer que par un coup de poignard ou par une renonciation définitive au projet d'assassinat, c'était une scène de dénouement, celle du cinquième acte. — Une fois les raisons bien déduites, il ne restait plus que la scène du dénouement à faire, celle de Severo avec son vrai père selon la nature. — Je n'étais donc pas, au milieu de l'enthousiasme général, sans inquiétude".* (VII/122—23).

Diese *scènes à faire* sind von größter Wichtigkeit für das Theaterstück. Sarcey wirft Sedaine vor, in seinem *Philosophe sans le savoir,* das Publikum um diese *scène à faire* gebracht zu haben durch ein Entschlüpfen *par une porte de derrière, "Non, vous n'avez pas ce droit-là . . . Quand vous m'avez amené deux personnages sous les yeux, et que vous les avez mis tous deux en face d'une situation qu'il doivent trancher, vous êtes forcé d'aller jusqu'au bout . . . Il n'y a guère de faute plus grave en art dramatique, et jamais un écrivain né pour le théâtre, n'y tombe. Il peut se tromper assurément de bien des façons, jamais de celle-là. Il voit la'scène à faire' et il la fait".* (II/381). (Sarcey führt hier an, daß Sedaine ursprünglich eine andere Lösung für sein Stück geplant hatte, die ihm aber von der Zensur verboten wurde. Ursprünglich habe diese wichtige Szene eine annehmbare Lösung als Theaterstück gehabt).

Corneilles *Cinna* begeistert ihn vor allem, weil es klar und deutlich gebaut ist, weil die *scenes à faire* mit Händen zu greifen sind. Der große Wert, den er dem gut gebauten Theaterstück beimißt, kommt hier sehr deutlich zum Ausdruck. *"On veut dans cette tragédie trouver tant de choses, et sur la philosophie, et sur la politique, et sur l'histoire, et sur l'âme humaine, qu'on oublie d'y voir tout bonnement une oeuvre de théâtre . . . Ces tragédies sont des pièces de théâtre, et il faut les considérer comme on ferait d'une comédie d'Augier ou d'un vaudeville de Labiche".* (III/35).

Das Sujet, Cinnas Verschwörung gegen Augustus, der davon erfährt und ihm verzeiht, *"voilà un sujet de tragédie"* weist deutlich auf zwei *scènes à faire* hin: Es ist die des *'dénouement'*, die Verzeihung und eine zweite, die den Hauptteil des 4. Aktes einnehmen wird, *"la délibération qui doit s'établir dans l'âme d'Auguste entre le désir de se venger et l'idée de la clémence".* (II/35). *"Voilà les deux scènes qui doivent porter le drame. Si elles sont manquées, il n'y a plus de tragédie".* (II/36).

Aus dieser Verteilung der *scènes à faire* auf den Schlußakt und den 4. Akt läßt sich schon Sarceys Auffassung von dem Aufbau eines fünfaktigen Stückes erkennen: der 4. Akt muß den Höhepunkt tragen: *". . . dans les pièces en cinq actes, le quatrième est celui, sur lequel porte généralement tout l'effort du drame".* (VII/123).

Was den 3. Akt angeht, *„. . . il est de règle que l'on peut, dans une pièce en cinq actes, occuper un troisième acte avec des épisodes, qui se rattachent à l'action d'une façon plus ou moins directe. Si ces épisodes sont ingénieux . . . s'ils font mieux connaître le héros, il n'en faut pas davantage aux spectateurs".* (VII/123—24).

In der Behandlung des ersten Aktes beobachtete Sarcey im Laufe des Jahrhunderts eine Aenderung in der Haltung der Dichter. Während Scribe, selbst auf die Gefahr hin, zunächst das Publikum noch nicht zu amüsieren, eine bis ins Einzelste konstruierte Exposition seinem Publikum bietet, *pour le mettre au courant,* ihm jede Figur vorstellt, über alle vorausgehenden Ereignisse unterichtet, sodaß dieser erste Akt also die vollste Aufmerksamkeit des Publikums erfordert[26]), verzichtet man in den zeitgenössischen Stücken auf eine lange Einführung, um gleich *in medias res* zu dringen. *"Le premier acte dans les pièces contemporaines (dans un grand nombre, tout au moins) nous jette tout à coup dans une action violente, en plein drame. Les personnages s'agitent et se livrent devant nous, sans nous avoir été présentés, à tous les transports de la passion qui les occupe. Si la pièce, au lieu d'être dramatique, appartient à la comédie de genre, ils commencent par tirer des feux d'artifice d'esprit et de verve qui nous éblouissent".* (IV/118).

Sarcey gibt der genau vorbereiteten Handlung den Vorzug: Scribes exakt gebaute Exposition habe den Vorteil, meint er, daß man eine feste

---

[26]) „Un premier acte ainsi conçu n'est jamais très divertissant. Il demande beaucoup d'attention au public, et ne fait pas grand'chose pour son plaisir" (IV/117).

Basis habe, auf der sich nun das Schauspiel ganz leicht entwickelt. Auch die antike und die französische klassische Tragödie sei ja genau so aufgebaut: *"Est-ce que jamais dans nos tragédies classiques ou dans nos antiques comédies le premier acte se compose de rien autre que de récits ou de scènes d'exposition? C'est la nécessité des choses qui le veut ainsi ."* (IV/119).

Der Vorzug eines weniger konstruierten, natürlicher wirkenden Eintrittes mitten in die bewegte Handlung sei andererseits die lebendige Wirkung: *"Les premiers actes de nos ouvrages contemporains sont bien plus gais, bien plus brillants, dans le vaudeville, bien plus émouvants, bien plus pathétiques, dans le drame, que ceux de Scribe et de son école"*. (IV/118).

Aber diese zu glänzenden ersten Akte stechen umso leichter gegen ein später einsetzendes doppeltes Dunkel ab: *„C'est presque toujours une grande faute de commencer une pièce par un premier acte trop brillant. Les écrivains d'aujourd'hui la commettent fort souvent, et il leur en cuit quelque fois. A peine le rideau est-il levé, qu'ils tirent leur feu d'artifice; mais cette technique d'esprit ne peut durer bien longtemps, et elle ne fait que rendre plus obscure l'ombre des actes qui suivent"*. (IV/235).

Ganz ablehnen muß man Stücke, die soweit gehen, auf jeglichen einführenden Hinweis zu verzichten. So vermißt er bei den Stücken, die das Théâtre Libre bringt, immer wieder eine vorbereitende Einführung: Es ist das der Fehler des *Duc d'Enghien* von Hennique, des *Comte Witold* von Rzewuski . . . *"Le grand défaut du drame de M. Rzewuski, c'est qu'il manque de préparations"*. (VIII/279).

L'art de la préparation.

Das Drama muß logisch eine Szene aus der anderen entwickeln und nicht plötzlich das Publikum vor Tatsachen stellen, auf die es noch durch kein Wort hingewiesen worden ist. Vom ersten Akt an muß das Publikum auf die kommende Handlung vorbereitet werden. Die *scènes à faire* können nur dann ihre volle Wirkung erhalten, wenn sie von dem Publikum schon durch eine geschickte Hinführung vorgeahnt werden. Sarcey nennt diese Forderung nach der Formulierung von Dumas fils: *"Le théâtre est l'art de préparer"*. (IV/69; V/286 etc.)[27]).

Der Autor darf alles auf das Theater bringen, er muß es nur vorbereitet haben, er muß es dem Publikum wahrscheinlich gemacht haben durch eine logische Hinführung: *"Au théâtre, tout peut se mettre, il n'y a que la façon de l'y mettre . . . Il faut nous y préparer de longue main; car l'art du théâtre est l'art des préparations"*. (VIII/284). Immer wieder betont es Sarcey: *"Le théâtre est l'art de la préparation"*. (VIII/50 etc.).

Diese Vorbereitung ist nötig, um das Publikum zu fesseln, um es in die Disposition zu bringen, daß es die Handlung miterleben kann, daß

---

[27]) Auch bei Diderot findet sich häufig diese Forderung nach 'préparation'. *'Il fallait m'en avertir' (Critique dram.* a. a. O. — Vgl. Zit. p. 45, Anm. 6, s. o. — *Sec. Entretien* . . a. a. O. p. 130.)

ihm der Gang der Handlung wahrscheinlich sein kann, daß es so disponiert ist, bestimmte Lösungen zu wünschen. Sie entspricht der Forderung nach logischer Verknüpfung der Szenen, die Sarcey an das Theaterstück stellt. — Sie erinnert an Brunetières Forderung, die er in seinen *'Essais sur la littérature contemporaine'* aufstellt[28]), daß nämlich jeder Akt nur das enthalten darf, was im vorausgehenden vorbereitet ist oder den folgenden motiviert.

"Préparer une scène, c'est bien, si l'on veut, exposer la suite des événements et des passions qui ont amené les choses au point où cette scène les montre; mais c'est avant tout, c'est surtout mettre les spectateurs dans un tel état d'esprit que sans savoir pourquoi, quelquefois même contre toute vraisemblance et tout bon sens, ils acceptent ce que l'auteur leur fait voir dans cette scène". (IV/63).

Oder an anderer Stelle heißt es *"Préparer au théâtre, ce n'est pas seulement expliquer les causes et montrer par avance aux spectateurs l'invincible nécessité d'un événement, se produisant à leur suite. Non, c'est cela, et c'est quelque chose de bien plus subtil et de plus délicat. — Préparer un coup de théâtre (quelqu'il soit, revirement des passions ou brusque intrusion d'un fait) c'est mettre les spectateurs dans une disposition d'ésprit telle qu'ils l'attendent, qu'ils le désirent, et soient tout prêts par conséquent, à le tenir pour vrai".* (V/286—87).

Das Publikum muß so geführt werden, daß es ausrufen könnte: *'Comme c'est ça! Voilà ce que j'aurais fait à sa place".* (IV/63). *"Que tout le monde pense à la fois dans la salle: Ça ne pouvait pas se passer d'autre sorte".* (IV/62).

Bei Dumas findet Sarcey die Kunst der Vorbereitung besonders vollkommen. Dumas sieht darin ebenso wie Sarcey eine unersetzliche Notwendigkeit für das gute Theaterstück (vgl. sein Vorreden).

So kann Sarcey u. a. von einer Lösung Dumas' feststellen: *"Dumas avait gagné sa cause avant d'avoir plaidé sa thèse. Car au théâtre l'essentiel n'est pas d'avoir un dénouement qui ait le sens commun, c'est de faire désirer au public le dénouement qu'on lui prépare, quel qu'il soit, même s'il n'y a pas l'ombre de sens commun".* (V/317).

Schon Dumas père in seinem *Henri III et sa cour* z. B. besitzt diesen *art de préparer à merveille.* Bei den *Jungen* vermißt Sarcey sie oft *". . . Ces préparations n'ont pas été suffisantes",* bemerkt er (VIII/50) zu 'Eugène Brieux' *L'Evasion.* Es ist Brieux nicht gelungen, *". . de choisir les faits et les personnages qui me traînent par une pente invincible à la solution . . ."* (VII/43).

Auch Ibsen besitzt diese Kunst nicht nach Sarceys Meinung, daher wird er auch von dem Gros des französischen Publikums abgelehnt: Das mühsame Zusammensuchen der Verknüpfung der Ereignisse liegt dem logisch und klar denkenden, Logik und Klarheit fordernden Lateiner

[28]) p. 238 Paris 1892: „Chaque scène, au théâtre doit logiquement sortir de la précédente, et en même temps, et nécessairement engendrer la suivante".

ganz und gar nicht: *"Ce n'est que, peu à peu, au cours de leurs conversations, que nous finissons par reconstituer le point initial d'où toute l'action est partie. Ce système m'est insupportable. Je suis Latin en cela; ou plutôt, je suis Français. J'ai besoin qu'on me dise: Voilà ce qui s'est passé, voici où nous en sommes; écoutez ce qui va suivre".* (VIII/371).

Ibsens dunkler Genialität zieht er die logisch gebaute *pièce bien faite* Ohnets für das Theater vor.

La 'pièce bien faite'.

Die *pièce bien faite* ist zwar als Gattung nicht so hoch zu werten, aber sie stellt doch einen gewissen Maßstab des Theaterlich-Vollendeten dar.

"La pièce bien faite, c'est un genre; un genre qui n'est pas des plus relevés, mais un genre amusant et qui a, en somme, fourni beaucoup de petits chefs-d'oeuvre très agréables. Dans la pièce bien faite, on ne cherche ni analyse ni une peinture plus ou moins exacte des caractères, ni rien de se ce qui constitue le grand art; on prend pour point de départ ou un fait amusant, ou une situation curieuse; on groupe autour de ce fait ou de cette situation des événements, qui en contrarient ou qui en secondent l'action. Ces événements s'en déduisent et s'y ramènent par une invincible logique, et c'est la logique encore qui doit donner la conclusion". (VII/216).

Der Anforderung der *pièce bien faite* kommt wieder Ohnet mit seinem *Maître de Forges* voll nach: *"Un homme qui réussit, disons mieux, qui va aux nues, — tout simplement parce qu'il nous donne ce qu'on appelait autrefois une pièce bien faite! Le drame de M. Ohnet est fondé sur des sentiments que tout le monde comprend et qui intéresse tout le monde, parce qu'ils sont les sentiments communs de la nature humaine; il est clairement exposé, déduit avec logique; un dénouement heureux le conclut. Il n'en faut pas davantage, je ne dis pas pour écrire un chef-d'oeuvre, mais pour plaire deux ou trois cents fois de suite au public".* (VII/202).

Ohnet besitzt handwerklich alle nötigen Qualitäten, die man von einem gut gebauten Stück verlangt: *"La science des combinaisons, la dextérité et la sûreté de main, l'art de conduire logiquement une seule et même idée, sous forme dramatique, de l'exposition au dénouement, puisque avec ces seuls mérites sans philosophie, sans poésie, et presque sans style, M. Ohnet a conquis le public tout entier".* (ibid).

Aehnlich wie die *pièce bien faite* betrachtet und wertet Sarcey auch das Vaudeville.

Vaudeville.

Auch das Vaudeville soll ja vor allem das Publikum amüsieren. Es bedeutet, wie die *pièce bien faite* eine theatralische Höchstleistung *"une artifice de composition, une oeuvre de logique et de dextérité"*, bei dem jedes Wort, jede Handlung abgezirkelt und *en situation* ist. (IV/136).

Er sieht in diesen Vaudevilles einen typisch französischen Genre des 19. Jahrhunderts, der erst durch Beaumarchais und Scribe vorbereitet hat werden müssen, und der nun genau dem Tempo des Franzosen des 19. Jahrhundert angepaßt ist. *"Cette prestesse de mouvements ... eût fatiguée l'attention d'un spectateur . . . du dix-septième et du dix-huitième siècle . . . Il faut être deux pour arriver à des résultats pareils; l'auteur même, d'abord, le public ensuite"*. (IV/403).

Es sei gewiß kein hoher Genre. Passionen und Charaktere habe es nicht zu behandeln: *"Le vaudeville est, d'après notre définition, la pièce où de tous les mobiles d'action que l'on voit en jeu dans la vie humaine, l'auteur n'en a conservé d'autre que le fait. Il a, de partie pris, écarté la passion, le caractère, et cet ensemble de forces sociales qui composent ce que Taine appelle l'influence du milieu. Il a choisi un fait initial, et il s'est amusé à en suivre les conséquences jusqu'au moment où ce fait ayant épuisé sa force d'impulsion première s'arrête"*. (IV/149)[29]).

So definiert Sarcey 1875. — 1884 kann man eine ganz ähnliche Formulierung in seiner *Préface* zu Dancourts *Théâtre choisi* lesen; hier heißt es (p. XXI): *"Le vaudeville, au lieu de s'attaquer aux caractères et aux passions, de les étudier et d'en tirer, avec les effets de rire ou de larmes que le théâtre comporte, un sujet de réflection profonde et un enseignement, s'attache plutôt soit aux menus faits de la vie courante qu'il embrouille en forme de quiproquo, et démêle ensuite comme il peut sans trop se soucier de la vraisemblance; soit au leger travers de la vie contemporaine qu'il tourne en ridicule d'une main légère sans enfoncer trop avant le trait de la raillerie"*.

In diesem Sinn seien z. B. die *'Précieuses Ridicules'* ein einfaches Vaudeville. *"Car elles ne visent qu'un travers, sans importance"*, aber Molière habe eben einen Fehler aller Zeiten zu geißeln gewußt, dadurch sei sein Werk erweitert, sodaß z. B. *'Le monde où l'on s'ennuie'* eine moderne Ausgabe der *'Précieuses Ridicules'* zu sein scheint. Dadurch seien Molières Vaudevilles eben *chefs d'oeuvre*. (ibid).

Mélodrame.

Auch der genre des *mélodrame* ist da, um das Publikum zu fesseln durch technische *tricheries*. Es ist ganz auf Erfolg angelegt und erfüllt also die primärsten Erfordernisse des Theaterstücks. Sarcey beobachtet die immer wiederkehrenden Erfolge des Melodramas in Frankreich, dessen es sich seit Ende des 18. Jahrhunderts erfreut, und stellt fest: *"Le mélodrame . . . c'est un genre dont le public français a le goût et dont il sent le besoin"*. (V/278).

Daher bedauert er, daß Dumas fils sich nicht im *mélodrame* versucht hat: *"Je regretterai toujours que Dumas n'ait pas eu la fantasie de pousser plus avant dans le mélodrame. Il eût renouvellé le genre"*. (ibid.).

---

[29]) Vgl. auch IV/142; IV/352.

Bei der Aufführung der *'Femme de Claude'* kann er konstatieren: *"Ce qui semble plaire au public de maintenant, ce qu'il paraît suivre avec passion, c'est la partie mélodramatique, celle à laquelle Dumas tient sans doute le moins, celle qu'on a le moins louée dans son ouvrage"*. (V/278).

Wenn auch die *Jungen* und die Naturalisten das Melodrama verwerfen und anfeinden, so meint Sarcey doch — und er sieht Beweise genug in dem eklatanten Erfolg von d'Ennerys *'Deux orphelins'* (1874) — daß das Melodrama immer wieder gefallen wird. (IV/337). *"Le vrai mélodrame du bon vieux temps, le mélodrame des Ducange, des Caignez, des d'Ennery, celui-là est éternel"*. Es besitzt eben die notwendigen Theatereigenschaften. Seine Hauptqualität ist: *"de mettre dedans son* monde". (IV/350). Es erfüllt damit nach Sarceys Meinung das Grundgesetz der dramatischen Kunst. (IV/350). Es besitzt in höchstem Maß die Kunst, etwas wahr erscheinen zu lassen, was dann vom Publikum für wahr gehalten wird. Es ist ein vom Theaterstandpunkt aus vollkommen zu nennender Genre; es erfüllt die ihm zugrunde liegende Absicht: *"De prendre une foule par les entrailles, . . . de captiver son intérêt, . . . de la faire frémir et d'emplir ses yeux de larmes"*. (IV/337).

So rechnet er es Corneille besonders an, mit seiner *Rodogune* diesen Genre eingeführt zu haben. *"Corneille, en composant Rodogune, inventait, ou tout au moins restaurait un nouveau genre: celui du mélodrame"*. (I/165).

Trotzdem wird Rodogune zu den chefs-d'oeuvre gezählt.

Chef-d'oeuvre.

Ein *'chef-d'oeuvre'* ist das Werk, das seine Zeit überdauert, das Ewigkeitswert hat, ist das Stück, das nicht an den Abend selbst zu seinem Erfolg gebunden ist, das auch verträgt, *'d'être lu'*: dessen Wahrheiten nicht von Zeit und Raum abhängen. Es hat einen Fond von Wahrheiten in Gedanken und Situation, Gefühlen und Charakteren, die zu allen Zeiten gelten: in ihnen ist *"une part de vérité éternelle. Dans les hommes qu'ils mettent en scène, ils ont peint l'homme"*. (III/148). So spreche z. B. jede Frau, die ihren Gatten verloren habe, den sie angebetet hatte, und die nunmehr für ihr Kind lebe, in dem sie den Verlorenen wiedererkenne, mit den Gefühlen der Andromaque. *"Ces sentiments sont éternels en leur fond"*. (III/149).

Chefs-d'oeuvre sind vor allem die hohe Tragödie und die hohe Komödie und das historische Drama. Für Sarcey spielt bei diesem Begriff des *'chef-d'oeuvre'* die Form eine große Rolle. Erst der Vers mache die ganze Würde eines Meisterwerks aus. *"Dites cela en prose; le public restera froid. Mais la pensée se ramasse dans un alexandrine et fait balle. Le vers! le vers! il n'y a que cela au théâtre, au moins pour le drame"*. (VII/120).

Ein *chef-d'oeuvre* ist nicht immer eine gute *pièce de théâtre*. *"Phèdre est plutôt une admirable étude du coeur féminin qu'une bonne pièce de théâtre"*. (III/222), aber *quel chef-d'oeuvre que cette Phèdre"*. (III/233.)

Komödie und Tragödie.

Was soll nun Komödie und Tragödie bringen? Sarcey betont selbst, daß er stark schematisiert, wenn er folgendermaßen definiert: *"Il y a dans la vie trois forces qui la dirigent: le caractère, les passions, et les événements. De même aussi au théâtre. Une situation étant donnée on peut la développer de trois façons, soit en peignant les hommes qu'ils exploitent ou la subissent: Ce sont les comédies de caractère, soit en mettant en jeu les passions, qui enflamment le coeur comme de rapides éclairs, et le poussent dans le court instant de leur durée à des résolutions violentes. Presque tous les drames relèvent de ce second mode d'envisager l'art".* (IV/131).

Sucht man nun den Teil der Einflüsse, die die Ereignisse, die aus einer Situation entspringen, ausüben — dann haben wir das Vaudeville.

Dieser etwas oberflächlichen Formulierung stehen andere zur Seite, die aber nicht so zugespitzt und klar gefaßt sind. Gegenüber den *"tranches de vie"* der Naturalisten und der *Jungen* vom Théâtre Libre erklärt Sarcey einmal: *"Le drame, ce n'est pas une série de petits faits plus ou moins exacts, plus ou moins authentiques: c'est la peinture des passions qui ont amené ces faits, des caractères qui les ont mis en jeu".* (VIII/275).

Gegenüber den leichten Komödien und Vaudevilles braucht die *grande comédie* nicht durch Intrigen ihre Effekte zu holen. *"L'honneur des comédies de caractère et des comédies de moeurs — de la grande comédie, comme on disait autrefois — c'est que le mérite de l'intrigue y est secondaire. Le fait cède le pas aux idées".* (VI/317)[30]).

Das Thesenstück.

So sind es auch die Ideen, die Tatsache des *"faire penser"* die Sarcey an dem Thesenstück besonders wertvoll findet. *"J'y avais pris un intérêt si passionné"*, heißt es von Brieux' *Le Berceau*, *"il pense et fait penser".* (VIII/75).

Das Thesenstück sei nicht erst etwas seit Dumas zu Datierendes, sondern ein typisch französischer Genre seit Zeiten: *"Un fruit spontané de notre esprit français, qui se plaît à entourer une idée morale ou un paradoxe de toutes ses preuves, avec un bel appareil de logique. — La comédie-thèse, a de tout temps existé dans notre théâtre . . . Les Femmes Savantes, le Tartufe, le Misanthrope même, tout le théâtre de Molière*

---

[30]) Sarcey erlaubte sich gelegentlich Vergleiche, um die theatermäßige Vortrefflichkeit eines antiken oder klassischen Stückes hervorzuheben, denen man eine platte Geschmacklosigkeit vorwerfen muß, die man andererseits aber nur aus seiner Theaterbegeisterung verstehen konnte: z. B. „Euripides fût un d'Ennery avec du style" (III/338) oder „Oedipe roi est par la conduite de l'action et par le pathétique des tableaux, infiniment plus près d'un mélodrame de Pixéricourt ou de d'Ennery que d'une tragédie de Racine ou de Corneille" (III/309). Vgl. auch III/220).

presque rentre dans la comédie-thèse". (V/174—175). — Sarcey ist nur unter einer Bedingung für das Thesenstück: wenn die These klar herausgearbeitet ist, wenn sie von einer dramatischen Handlung umgeben ist, wie bei Molière, Dumas und Brieux besonders *Le Berceau*, (VIII/63).

"C'est une force, cela; car on passionne aisément les contemporains en leur parlant des problèmes qui les préoccupent. Mais c'est une faiblesse aussi", muß er andererseits erkennen, *"car les problèmes, une fois résolus n'intéressent plus les générations, pour qui ce ne sont plus que des spéculations archéologiques"*. (ibid.).

Zudem ist die Gefahr vorhanden, daß ein Thesenstück zur politischen oder sozialen Propagandarede ausartet: Solange es also derartig verfängliche Fragen behandelt, lehnt es Sarcey ab. Die These muß einen allgemeinen außerzeitlichen Inhalt haben, wie etwa das in *Le Berceau* (Brieux), in *Denise* (Dumas), den *'Femmes Savantes'* etc. der Fall ist. Es darf keinesfalls zum Pamphlet werden oder zur Moralpredigt ausarten.

Das Theater ist ganz und gar nicht der Ort, Moral zu predigen. Man will auch garnicht immer nur das Ernste hören; nicht immer nur ein *chef-d'oeuvre* sehen. *"On ne peut pourtant pas toujours tenir son esprit tendu au grand, et l'on n'est pas un homme corrompu pour se plaire à d'aimables bagatelles . . . On rit un soir à la Belle-Hélène, et cela n'empêche pas le lendemain de goûter les nobles sentiments qui sont, tant bien que mal, etprimés dans le Lion amoureux"*[31]), (I/182) schreibt er 1866.

Entwickelt sich einerseits Sarceys Stellung zu den einzelnen Gattungen der dramatischen Kunst konsequent aus seiner Auffassung vom Theaterstück, so andrerseits seine Ansicht über die

Bühnensprache.

Theater soll Genuß bereiten, es soll sich, wie gezeigt wurde, bis zu einem gewissen Grad in der Darstellung des Schönen bewegen. — Theater ist Kunst im Gegensatz zur Natur. *"La beauté ne sera jamais une production naturelle; elle ne s'obtient que par une artificielle contrainte. Art et nature sont en rivalité sur la terre"*[32]). Diese Anschauung Gides ist auch Sarcey zu eigen. — Zum wirklichen Theater gehört daher eine Sprache, die sich von der alltäglichen Sprache als etwas Kunstvolles abhebt: *Le vers*.

Die Bevorzugung des Verses in dem Drama erkennt Sarcey zu Recht als etwas sehr Französisches: *"Voilà bien longtemps que je dis qu'au théâtre le Français n'aime au fond que le drame en vers et le vaudeville"*. (VII/279). Ein wohlgepflegter brillierender Vers kann den dürftigen Inhalt vergessen lassen: *"Le vers a tout fait passer, même cette fin d'acte . . ."* (ib.).

---

[31]) Ponsards Tragödie war zu jener Zeit als 'erhabenes' Theater sehr genossen.

[32]) André Gide, *Nouveaux Prétextes*, a. a. O. p. 12, 13.

"Que voulez-vous, c'est en vers", heißt es an andrer Stelle am Schlusse einer ablehnenden Kritik. (VII/283).

Das französische Publikum hat Verlangen nach dem Vers, es kann sich an ihm berauschen. Das zeigt sich immer wieder in dem begeisterten Beifall, der bis heute den Klassikern und besonders einzelnen brillanten Tiraden gezollt wird.

"O puissance de la poésie sur la foule! A ce dernier vers si pittoresque, d'une harmonie si pleine il y a eu une longue acclamation du public transporté[33]*). Mettez ça en prose, mettez toute la pièce en prose; il n'en restera rien; peu de chose, tout au moins"*. (VII/287).

Oder ein andres Mal: *"Dites cela en prose; le public restera froid. Mais la pensée se ramasse dans un alexandrin*[34]*) et fait balle. Le vers! le vers! il n'y a que cela au théâtre, au moins pour le drame"*. (VII/120).

Das 18. Jahrhundert wirkt nur aus diesem Grunde noch auf der Bühne. Die *minores* (Gresset, Piron, etc.) besaßen *"toute cette poésie, qui coule d'une veine si française"*, die das französische Ohr entzückt. (II/380).

Aus dieser Auffassung heraus wendet sich Sarcey gegen Diderot: *"Diderot prétendait dans sa poétique qui était nouvelle en ce temps-là, que . . . le style le plus simple, le plus naturel est le plus propre à émouvoir, puisqu'il traduit les douleurs et les joïes humaines de la façon dont elles s'expriment dans la vie ordinaire"*. (II/391).

Gegen dieses *sentir comme tout le monde sent, parler comme tout le monde parle* (ibid) wendet sich Sarcey. Der wirkliche Heroismus verlangt nach erhabener Ausdrucksart auf dem Theater: *"N'est-ce pas qu'en dépit de Diderot l'héroïsme aurait besoin d'être relevé par la sublimité de l'expression? N'est-ce pas qu'au théâtre ce ne serait pas assez pour la vérité d'être vraie, simplement, bourgeoisement vraie? Ne faudrait-il pas encore qu'elle fût éclatante et noble?"*. (ibid.).

In dieser Forderung nach einem dem erhabenen Gefühl adäquaten Ausdruck geht Sarcey soweit, die von Diderot bereits, besonders aber dann von den Naturalisten verlangte natürliche Ausdrucksform, die der sprechenden Person entspricht, für unwichtig zu erklären.

"Je me suis couché hier, dit M. Vanderk, le plus tranquille, le plus heureux des hommes, et me voilà!" (II/392). Bei der Lektüre, meint Sarcey, ist das ein treffendes Wort, aber *"La phrase au théâtre passe inaperçue . . Imaginez tous les sentiments qui se résument dans ce mot si simple: Et me voila! développé dans une langue sonore et superbe"*. Und denen, die ihm entgegnen: *"C'est un négociant . . . il ne saurait parler la langue que vous dites"*, erwidert Sarcey: *„A la bonne heure! Mais pourquoi se mêle-t-il, lui, simple négociant, d'avoir au théâtre, des douleurs de héros?"* (II/392).

---

[33]) Jean Richepin, *Le Chemineau*, Ve acte: „Dis-leur que des pays, ce gueux, il en a cent, Mille, tandis que, nous, on n'en a qu'un, le nôtre"; etc.

[34]) vgl. Gide, *Nouveaux Prétextes*, p. 12, 13 (a. a. O.)

Wie Sarcey es ablehnt, daß auf der Bühne banale Alltäglichkeiten gebracht werden, so wendet er sich gegen die naturalistische alltägliche Sprache für das Theater. Die allgemeinen Wahrheiten, die *'lieux communs'*, gewinnen erst ihre Schlagkraft durch die besondere Form, in der der geniale Künstler sie ausspricht.

Was fordert nun Sarcey von dem Vers? *"Il est trop évident qu'il faut que le vers étincelle et flamboie. Nous ne voudrions plus du vers de Campistron: Mais le vers de Hugo, mais le vers de Coppée, mais le vers des maîtres ouvriers de ce temps, il n'y a pas à dire, c'est un charme pour l'imagination et un régale pour l'oreille".* (VII/120).

In Rostands *Cyrano* (VIII/224) findet er diesen Vers in vollkommener Form; findet die echte Eleganz ohne falschen Manierismus, den er Delavigne nicht vergeben kann. Von den *Enfants d'Edouard* schreibt er rügend: *"Mais vraiment, il est trop mal écrit. Plus nous allons, moins il nous est possible de souffrir cette indigence de poésie, cette fausse élégance du style".* (IV/171). — *"Cet amas de fausses élégances, toute cette prétendue poésie"*[35]), verwirft Sarcey[36]), denn *"il suffit pour prendre la foule d'un sentiment simple, simplement exprimé"* (IV/334).

Ein vertieftes Eingehen auf Stileigenheiten eines Künstlers, Stilanalysen, die ein eigenes künstlerisches Verständnis verraten, finden wir daher bei Sarcey nicht. Er besitzt kein persönliches Empfinden für künstlerische Feinheiten, sondern bei ihm ist alles aus seiner sozialen Organisation heraus zu verstehen. So bleiben seine stilistischen Betrachtungen im Aeußeren, Grobwirksamen stecken.

Immer wieder kommt es ihm für das Theaterstück darauf an *de prendre la foule.* Diesen letzten Zweck des Theaters muß der Dramatiker immer im Auge behalten bei der Gestaltgebung seines Werkes. Er muß für seinen Stoff, der ihm kraft seines *don* gegeben ist, die entsprechende dramatische Form und Ausdrucksweise finden, ihn so aufbauen, daß das Publikum davon ergriffen ist, *émotionné, amusé.*

Sarceys Auffassung vom Wesen der Theaterkunst müssen wir kennen, ehe wir daran gehen können, seine Auffassung vom Wesen der Theaterkritik zu beleuchten und in sein kritisches Wesen einzudringen.

---

[35]) Sarcey meint die bei Delavigne schon zur Manie geworden Anwendung von Spreizstellung und Inversionen, wie 'De m'écouter Mylord, vous me ferez la grâce'; oder 'De vous rejoindre aux prélats n'êtes-vous point jaloux?' oder 'De cette fantaisie à la fin je me lasse' . . etc. vgl. IV/172.

[36]) Ein ander Mal heißt es gegenüber Camille Doucet und Collin d'Harville: „Ce maniérisme aisé, coulant, d'où la couleur est absente et le pittoresque banni d'une élégance pédestre et d'une grâce un peu molle, est celle de Collin d'Harville et de M. Doucet. Auch bei ihnen findet er 'ces inversions', (gegen die Th. de Banville in seinem 'Traité de versification' so energisch vorging „Il n'en faut pas"). „C'étaient de fausses élégances". (IV/364).

III. Sarceys Auffassung vom Wesen der Theaterkritik und sein kritisches Wesen.

1) 'Juger et jouir'. — 2) Das soziale Element. — 3) Sarceys kritisches Verhalten: 'Les infiniment petits' (relativité) — Aufgabe und Kraft. 'Critique dramatique expérimentale'. Hauptidee, critique racontée. Dauerwert der Kritik und Meinungsänderung. 'Sens du relatif' — Transpositionsmethode. Unbefangenheit. Sinn für Originalität, Offenheit für Neuschöpfungen. Lob und Tadel: Critique des beautées. — 4) Theaterkritik und Schauspielkunst. — 5) Theaterkritik und Bühnendekoration.

Sarceys Auffassung vom Wesen der Theaterkritik entwickelt sich direkt aus seiner Auffassung vom Wesen des Theaters, aus seinem Verhältnis zum Theater als Einrichtung und Gattung. Sie darzustellen war daher unsere erste Aufgabe.

Für ihn ist das Theater keine minderwertige Gattung, wie für Gautier, der Beruf des Theaterkritikers kein Martyrium wie für diesen[1]), noch sieht er in seinem unliterarischen Charakter wie Brunetière eine Schwäche[2]).

Theater ist für Sarcey eine Gattung höchster und besonderer Kunst, ist eine Kunst, die, will man ihr als Kritiker gerecht werden, man nicht nur genau kennen, sondern auch zutiefst lieben muß, der man seine ganze Zeit opfern muß, will man sie als Kenner beurteilen[3]).

So gibt er dem jungen Kritiker den Rat: *"Enfermez-vous dans le sujet que vous avez choisi, sachez-le-bien, aimez-le beaucoup. Plus vous étudierez une branche des connaissances humaines, plus vous y ferez des*

---

1) Mit der Liebe zum Theater verband er die Liebe zu seinem Theaterkritikertum, dem er mit hohem Berufsernst voll und ganz anhing und für das er ganzen Einsatz forderte: „Choisissez un autre métier", ermahnt er die, die wie ein Gautier von einem 'large dédain de l'aigle planant à des hauteurs incomensurables' erfüllt waren (I/94).

2) *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* VII/250 ...„C'est là sa grande faiblesse! — qui n'a rien de naturellement ni de nécessairement littéraire"... (Paris, Hachette).

3) Auch sich selbst gegenüber ist er in dieser Forderung äußerst streng. 'J'ai subordonné ma vie toute entière au théâtre' (VII/65, vgl. auch II/134).

découvertes. — Il faut aimer ce qu'on fait, jeunes gens! On n'inspire bien aux autres que les passions que l'on sent"[4]). (I/82).

Scharf wendet sich Sarcey gegen Janins Doktrin: *Il faut d'abord songer à vous*[5]), d. h. um jeden Preis den eigenen Ruhm durch ein esprit-volles Geplauder retten, bei dem das eigentliche Thema der Kritik häufig gar nicht berührt wird. *"Quelle singulière théorie!"* ruft er aus. *"Ainsi, il ne faut écrire que pour apprendre au public que l'on a de l'esprit! . . . Vous commencez par me dire, vous, Janin, que le théâtre est une futilité qui ne mérite pas qu'on en parle. Eh bien! N'en parlez pas, alors! Est-il si difficile de ne pas écrire un feuilleton de six cents lignes".* (I/81). Er nennt Janin *"avec son agrément de langage, avec son ingéniosité de paradoxes, avec toutes ses grâces et ses afféteries" "le plus dangereux corrupteur du goût qu'il y ait au monde",* denn der Einfluß, den eine solche wenig ernsthafte Art durch ihre *séduction irrésistible* ausübe, wird leicht zur Mode. (I/83—84). Der Theaterkritiker soll vom Theater schreiben; *"Quand vous parlez théâtre, parlez théâtre et ne parlez que cela"* (I/82); und, um davon schreiben zu können, um urteilen zu können, muß er mit Herz und Verstand arbeiten, er muß neben dem *goût,* neben den *connaissances spéciales avoir un amour de la chose.* (I/305).

1. 'Juger' und 'jouir'.

Das kritische Beurteilen wird so gleichsam zum bewußten Genießen für Sarcey. *Juger* und *jouir* stehen für ihn eng nebeneinander. Dies zeigt sich auch, wenn er sich gegen jene Auffassung der Kritik wendet, die nach bestimmten Regeln, die aus einer Idealvorstellung deduziert werden, ausspricht; wenn er sich gegen jene *théologiens de la critique* wendet, *"(qui) partent d'une idée a priori et par voie de déduction . . . arrivent à tracer les règles immuables du beau".* (I/122). Im Gegenteil: *"Les règles ne servent pas de grand'chose pour bien juger . . . le goût naturel, soutenu et épuré par l'éducation, la réflexion et l'habitude peut seul vous aider à jouir des oeuvres d'art. La première condition du plaisir c'est d'aimer, et l'on n'aime point par règle".* (I/122). Deutlich macht sich hier der Unterschied bemerkbar gegenüber Brunetières Auffassung von der Aufgabe der Kritik, Brunetière, der es immer betont, *"jouir est une chose, mais juger en est une autre"*[6]), der sich dagegen wendet, daß sich der Kritiker von seinem subjektiven Empfinden leiten läßt, daß er den Genuß zum Maßstab macht[7]).

---

[4]) vgl. Anm. 1.

[5]) Janin, a. a. O. I/353.

[6]) *L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle.* 1894, I/25.

[7]) „Le plaisir qu'une oeuvre nous procure n'a rien de commun avec sa beauté, ni seulement avec sa perfection dans son genre. On rit plus au 'Voyage de M. Perrichon', qu'au 'Misanthrope'." *(Nouvelles questions de critique.* 1890 p. 281).

Heißt das nun, daß Sarcey, indem er eine objektive Kritik ablehnt, die subjektive Kritik der Impressionisten anerkennt? Daß er vom Kritiker den Ausdruck des persönlichen Empfindens, das durch das Werk hervorgerufen wird, in seiner Kritik erwartet?[8]).

Bei dieser Auffassung vom Wesen der Kritik vermißt Sarcey

2. Das soziale Element,

das Verantwortungsbewußtsein dem Publikum gegenüber. Der Theaterkritiker gibt Kunde von einem in Gemeinschaft mit einem Publikum erlebten Werk[9]). Er darf nicht die eigene Meinung auf Kosten der Meinung des Publikums hervorkehren und die große Masse als *dupes* behandeln. *"J'ai affaire de votre jugement et non de votre personne"*, (I/50) hält er den subjektiven Kritikern vor. Der aristokratisch abgrenzenden Beurteilungsart[10]) stellt er seine Art der Kritik gegenüber, nach der er den beim Publikum hevorgerufenen Eindruck in das Urteil hineinzieht. *"On veut retrouver chez nous l'impression toute brûlante des événements de la veille"*. (I/54). *"Vous savez qu'à tort ou à raison notre système de critique est de nous mettre au coeur de la foule, de sentir avec elle, de chercher ensuite et de trouver, s'il se peut, la raison des sentiments éprouvés par nous. Nous avons pour habitude de ne point juger une pièce en soi, mais par rapport à l'impression qu'elle produit sur le public en général et sur nous en particulier. Nous partons de ce principe qu'une pièce de théâtre est faite pour être représentée devant une foule et l'émouvoir. La foule est donc pour nous comme un thermomètre, dont*

---

[8]) Vgl. etwa A. France, dessen höchstes Ziel der Kunstgenuß ist: „Le spectateur le mieux doué est celui qui trouve, au prix de quelques heureux contresens, l'émotion la plus douce et la plus forte". (Jardin d'Epicure, p. 100) u. J. Lemaitre „Ne plus lire une ligne sans être condamné à l'apprécier. Juger, toujours juger, quelle horreur!" *(Revue bleue,* 18 août 1888).

[9]) In einem frühen Feuilleton über die Aufgaben des Kritikers 1860, finden wir schon bei Sarcey das Verantwortungsbewußtsein in der Frage des Publikums. „Si vous vous trouvez en désaccord avec le public, ce qui n'arrive que trop souvent, ferez vous bon marché de son opinion pour ne donner que la vôtre? Remarquez, ô critique, que les directeurs ni les auteurs ne travaillent pas précisément pour vous, mais pour les gens qui paient. Il est pourtant assez juste que ceux qui donnent leur argent aient aussi voix au chapitre". (I/50).

[10]) Vgl. z. B. Lemaitre, *Impressions de théâtre IX* über *La Bohême:* „Un ennui mortel se levait pour moi et de ces folies et de ces amours. J'ai été offensé par le style de leur mélancolie . . . . . et pourtant la salle était comble et l'on riait autour de moi et l'on se mouchait d'émotion". Und L. untersucht nun nicht, wieso das Publikum Beifall spendet, das ist Sache des 'Pöbels', sondern stellt nun seine aus einem ästhetisch verfeinerten Empfinden geborene Impression dar.

nous n'avons plus qu'à noter et qu'à expliquer les variations"[11]). Die Art der Kritik, wie Sarcey sie bei Lemaitre und France findet, erscheint ihm *assez stérile. "Elle n'apprend qu'une chose au public, c'est votre goût particulier, dont il n'a que faire, à moins que vous n'avez un nom qui impose"*[12]). Und er fährt fort: *"Mais en revanche, il est aussi utile que curieux de fouiller le goût du public, d'en trouver les raisons, de lui montrer les rapports qu'il y a entre la tournure actuelle de son esprit et l'oeuvre qu'on joue devant ses yeux; comment et pourquoi il en est affecté d'une façon plutôt que d'une autre. C'est une étude très passionante et d'où l'on a cet avantage de tirer des résultats certains"*[13]).

Die Aufgabe des Theaterkritikers ist also nach Sarceys Meinung das Stück als dramatisches Kunstwerk — entsprechend seiner Auffassung vom Theater als gesellschaftsgebundener Kunstgattung — in seinen öffentlichen Rahmen gestellt, zu beurteilen, in seiner Wirkung auf das Publikum und den Kritiker. Diese Wirkung, ob günstig oder ablehnend, gilt es dann zu betrachten, die Gründe aufzuzeigen, warum eine Szene mehr wirkt, als eine andere, diese Geschmacksäußerungen mit der *tournure actuelle de l'esprit* des Publikums in Beziehung zu bringen, um daraus gewisse Gesetzmäßigkeiten erkennen zu können.

Nicht die eigene Impression also darf Führer sein, *"Lorsqu'on ne consulte que la sensibilité, elle est sujette à tant d'erreurs, qu'il ne faut pas trop s'y fier"*. (VI/93). Nein, die Aufgabe des Theaterkritikers ist nicht, die eigene Meinung, unbekümmert um die Meinung des Publikums,

---

[11]) Es geht klar hervor, daß Lemaitre u. France etwas anderes unter „impression" verstanden als Sarcey. Ist es für jene Ausgangspunkt des Erlebens, so für diesen Ziel der Erlebnisbewegung, von außen Kommendes.

[12]) VI/179. Vgl. etwa Anatole France „Le bon critique est celui, qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre" „. . . pour être franc, le critique devrait dire: — Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe. C'est une assez belle occasion" *(Vie littéraire I,* Préface III/IV).

[13]) Es ist interessant zu vergleichen, auf welch ganz andere Weise Brunetière einerseits u. A. France andererseits zu den 'résultats certains' gelangen. Für Brunetière gibt es nur die Möglichkeit einer 'critique objective' *(Essais sur la litt. contemporaine,* 1892, p. 23), die sich auf objektive Kriterien aufbaut. „On ne peut pas savoir où est ce critérium, auquel cas l'obligation qui s'impose à nous, la première et la plus impérieuse, est donc alors de le chercher. Mais qu'il existe, voilà ce qui n'est pas douteux". *(Sur les chemins de la croyance,* 1904, p. 12. — Perrin.) — A. France dagegen erklärt es für unmöglich, daß man je zu sicheren Resultaten gelangt: „Nous ne possédons jamais pour étudier les oeuvres d'art, que le sentiment et la raison, c'est à dire les instruments les moins précis qui soient au monde. Aussi obtiendrons-nous jamais de résultats certains, et notre critique ne s'élèvera-t-elle jamais à la rigoureuse majesté de la science. Elle flottera toujours dans l'incertitude". *(Vie litt.* II/30—31).

darzutun; sondern: *"Je cherche avant tout non à faire triompher mon opinion personnelle, mais à éclairer le public, à le mettre à même de choisir lui-même, en faisant passer sous ses yeux les pièces du procès".* (VIII/264). Sarceys kritische Methode wird also die Spur dieser Auffassung von der sozialen Mission des Kritikers tragen[14]). Der Kritiker soll sich nicht über das Publikum erheben, sondern mit ihm empfinden, aber bewußter: *"Le public saute et nous sautons; nous n'avons d'avantage sur lui que de savoir pourquoi il saute et de le lui dire".* (I/54).

3. Sarceys kritisches Verhalten.

Aufgabe des Kritikers ist zu klären. Zunächst muß er sich darüber klar werden, warum das Publikum und er in einer bestimmten Weise auf ein Stück reagiert haben, um dann die Gründe geklärt aufzuzeigen: *"Quand je pense comme le public, je tâche de me rendre compte à moi-même des raisons qui ont fait que je me suis diverti et ennuyé, et ces raisons je les lui présente, afin de le confirmer dans son opinion".* (VI/379). Er muß erklären: *„A ceux chez qui une scène de théâtre, une phrase musicale, ou un tableau éveille de certains sensations, je tâche de les leur expliquer, de leur en donner la raison, de doubler leur jouissance en leur en ouvrant les causes, en leur montrant comme elle est conforme aux éternelles règles du bon sens. Mais ici je m'arrête, pénétrer plus loin n'est pas l'affaire du critique".* (II/90). Als Wissender, den Eindrücken offen, muß der Kritiker führen; nicht aristokratisch abgeschlossen, sondern als Einer der Menge, als *"voix du public".* Er darf sich ferner nicht verleiten lassen, sich durch seine eigene Impression hinreißen zu lassen: *"Il ne s'agit pas simplement pour le critique de se laisser aller à son impression; il faut la règler, il faut avoir un point précis où on la rapporte".* (I/48—49). Wie aber einem Stück gerecht werden, das rechte Urteil finden, den *point précis* finden für die Beurteilung eines Stückes?

"Abîmer M. d'Ennery sous le nom de Corneille, mesurer MM. Marc-Michel et Labiche à Beaumarchais, c'est absurde folie, c'est injustice même". (I/48). Mit dieser Art der zensierenden Kritik ist weder für das allgemeine Verständnis noch für die Interpretation etwas gewonnen. —

---

[14]) Sehr stark verwirft A. France diese Art d. Kritik. Er hält eine Kritik, die sich ganz auf den 'bon sens' stützt, unmöglich: es sei sehr unwahrscheinlich „que dans le même pays deux hommes sentent absolument de la même façon tels vers de virgile" *(Vie litt.* III. Préf. XIII). Wenn zufällig eine Übereinstimmung des Urteils zu beobachten ist, so, „c'est en vertu d'un préjugé, et nullement par choix et par l'effet d'une préférence spontanée". *(Vie Littéraire* IV. Préf. p. VI.).

Sarcey klassifiziert also nicht, wie es später Brunetière vom Kritiker fordert[15]), Werke zu zensieren; — eine Rangordnung herzustellen, und das tiefere im Rang abzuurteilen und zugunsten des als wertvoller erkannten zur Seite zu schieben, ist nicht Sache des Theaterkritikers, sondern Sache der Zeit. Aufgabe des Theaterkritikers ist vielmehr, auch auf die geringsten alltäglichen Erzeugnisse des Theaters zu achten, auf ihre Aufnahme beim Publikum, denn hier wird am deutlichsten der Geschmack seiner Zeit offenbar. *"Il faut bien reconnaître cependant que, pour l'homme qui a accepté le métier de faire de la critique au jour le jour, il n'est pas raisonnable de placer son idéal trop haut. Un critique qui écrit un livre, ou même celui qui est attaché a une revue peut, dans une certaine mesure, négliger le train quotidien de l'art et ne s'attacher qu'aux grandes oeuvres. Mais pour nous autres, il me semble que notre métier est de mesurer ces infiniment petits de la vie journalière, de distinguer ce qui est destiné à devenir plus grand et de le signaler au public".* (I/95).[16]).

Sarcey kennt nur einen Weg, um den Beziehungspunkt zu finden, den *point précis.* (I/49): Das Werk als in sich Ganzes, als gegenwärtig Gegebenes zu beurteilen, es gleichsam unhistorisch, aus seiner Zeit gelöst, — denn historische Betrachtung ist Sache des Literarhistorikers — als lebendiges Gegenwartswerk zu betrachten, alles verwirrende Beiwerk abzustreifen und auf den Kern zu sehen, um ihn dem Publikum darzustellen und zu erklären. Die Frage: Ist dieses Werk besser als ein anderes? kann erst beantwortet werden, wenn die zwei Grundfragen gelöst sind: Worauf kam es dem Dichter an? und weiter: Ist das Gewollte erreicht? Das gibt ihm den Maßstab in die Hand, darnach richtet er seine Anforderungen.

Der *'point précis'* liegt in jedem Stück selbst, liegt in der Spannung zwischen Versprochenem und Erfüllung. Ein gutes Stück ist das, bei dem sich A u f g a b e u n d K r a f t am meisten entsprechen. Aus diesem *"sens du relatif"* muß man Sarceys kritische Methode verstehen[17]),

---

[15]) „La nécessité de classer nous apparait comme étroitement inhérente à la notion même de la critique. Classer et juger . . . c'est tout l'objet de la critique". *(Essais sur la litt. contemporaine,* 1890, p. 17, p. 11).

[16]) vgl. auch, was André G i d e über die Aufgabe des Theaterkritikers im Gegensatz zu der des Buchkritikers sagt: „Un critique littéraire sérieux ne parle pas, ne lit pas les livres de médiocrité équivalente à celle des pièces auxquelles nos premiers critiques dramatiques croient devoir consacrer plusieurs colonnes" *(Nouveaux Prétextes,* Paris 1930, Mercure de France.) *L'évolution au théâtre* (Conférence prononcée à la 'Libre Esthétique' de Bruxelles, le 25 mars 1904, p. 9 Anm.)

[17]) Wenn er über Melodramen in Entzückung ausbricht, wenn er zahlreiche Vaudevilles als kleine Meisterwerke hinstellt, so erklärt sich das aus seiner relativen Betrachtungsweise: es heißt soviel wie: Der Dramatiker hat das Versprochene gehalten, er hat ein perfektes Melodrama geschaffen, er hat uns in keiner Weise enttäuscht. Von

die demnach zunächst darauf ausgeht, die Hauptidee herauszuschälen, um die sich dann die kleineren Dinge leicht gruppieren lassen; er führt etwas ganz Neues damit in die Theaterkritik ein, nämlich um diese Hauptidee herum knapp das Stück zu erzählen, da er glaubte, das Publikum verlange eine erzählende Kritik. Dieser knapp erzählenden Kritik legt er große Bedeutung bei: *"Une pièce bien contée est une pièce jugée"*. (I/90).

Die Hauptlinie herauszuarbeiten ist nicht immer leicht, ist aber die wesentliche Anforderung, die man an den Theaterkritiker stellen muß: *"Il y a toujours, dans toute pièce, une situation capitale où se résume l'idée; ou si cette situation n'existe pas, la comédie étant mauvaise, une scène remarquable; ou encore un caractère bienvenu; ou moins que cela, un trait d'observation, que sais-je? Enfin, il y a quelque chose, qui a fait de l'effet et qui mérite qu'on s'y arrête. — Eh bien! C'est ce quelque chose-là qu'il faut choisir, dégager et mettre en lumière. Le reste ne compte pas pour le feuilletoniste. Racontez avec soins tous les détails qui ouvrent un jour sur cette scène, cette situation ou ce caractère; tournez-le de façon à produire l'impression que vous désirez qu'on en reçoive, et ne vous souciez pas du demeurant"*. (I/88).

"C'est la seule chose", gesteht Sarcey, *"qui me préoccupe et qui m'embarrasse dans un article à écrire"* (ibid.). Besonders wertvoll ist diese Methode in Fällen, wo das Stück schwer verständlich ist, wie etwa Ibsensche Stücke. Da ist es unbedingt nötig, daß der Kritiker die Hauptidee herauslöst und erzählt, um dann die verwirrenden Einzelheiten einordnen und erklären zu können[18]).

Diese wesentlichen Punkte, dieser Hauptgedanke nehmen aber erst in einem Abstand Relief an. Sollte man gleich nach der Aufführung über ein Stück schreiben müssen, so könnte das Urteil noch nicht ausgereift sein: Man ist noch zu nahe, um Höhen von Tiefen scheiden, um Wesentliches aus der Fülle des Beiwerks herausschälen zu können: *"C'est pour cette raison que j'ai horreur de parler d'une pièce au pied levé, deux heures après qu'elle a été représentée pour la première fois!"*. (I/88).

Es ist zugleich das große Verantwortlichkeitsgefühl, seinem Beruf gegenüber, das kritische Gewissen, das ihm das ausgereifte Urteil dem spontanen vorziehen läßt.

---

einem Melodrama u. Vaudeville erwartet man kein großes 'chef-d'oeuvre'; im Rahmen der vorgenommenen Aufgabe hat er etwas Vollendetes geschaffen.

18) Wenn es sich z. B. um die *„Wildente"* von Ibsen handelt, schreibt Sarcey: „Pour vous faire compte rendue de la pièce, je vais être forcé d'user de nos procédés d'analyse et de donner à ma narration la clarté française. Il me faudra transporter dans le récit du premier acte les notions qui étaient nécessaires pour le comprendre et que l'auteur norvégien ne m'a livrées que dans le dernier". (VIII/340).

Und doch macht sein Urteil nicht den Anspruch, Endgültiges zu bringen. Es ist vielmehr lebendiger Ausdruck des Gegenwärtigen; ihm Dauerwert beizumessen, wäre nach Sarceys Ansicht anmaßend. Daher will er auch nicht, daß seine Feuilletons über den ihnen bestimmten Tag hinaus in einem Buch gesammelt werden. *"Il écrit pour le lundi et non pour le livre"*, erkennt Claretie richtig[19]).

Wenn man das Werk als etwas Gegenwärtiges beurteilt, ergibt es sich leicht, daß man nach Jahren ein anderes Urteil darüber fällen wird. So zögert Sarcey nie, Meinungsänderungen zu bekennen[20]); er weiß, daß ihm das Publikum das nicht übel nimmt, sondern gerade darin den Beweis seiner kritischen Gewissenhaftigkeit sieht: *"Jamais le public ne vous en voudra de vous être trompé si cette erreur est loyale, si vous en avez donné les raisons sérieuses, si vous exposez les causes de votre changement d'opinion ... Les auteurs bousculés par vous, vous sauront moins mauvais gré d'une critique, quand ils sont pénétrés de cette idée, que vous avez cédé, malgré vous, à une nécessité inexorable"*. (I/85).

"Ça m'amuse toujours quand, fouillant mes feuilletons, on cherche à me mettre en contradiction avec moi-même. La belle découverte, parbleu! mais j'y suis sans cesse en contradiction avec moi-même. Souvent, c'est moi qui ai changé. J'admirais beaucoup Casimir Delavigne; je suis aujourd'hui plus sensible à ses défauts. J'ai longtemps été rebuté des audaces de Victor Hugo; me voilà à cette heure passionné pour le maître. Ce ne serait pas la peine de vieillir, de méditer, de travailler, de faire effort pour demeurer toujours au même point. — Souvent ce n'est pas moi qui me suis modifié, c'est le point de vue particulier où je me suis mis ... Enfin c'est quelquefois aussi l'artiste, qui a décru ou s'est amélioré", daß er einst schöne Versprechen gab, die er nicht gehalten hat ... (IV/169).

So ist 1857 Victor Hugos *Hernani* von Publikum und Kritik abgelehnt worden, während zehn Jahre später der Erfolg enorm war: *"Beaucoup de gens vont sans doute encore s'étonner que le public se déjuge ... rien de plus ordinaire et plus simple, au contraire. Il ne fait que cela tous les jours, le public, et il a raison"*. (IV/78). Der Kritiker muß seine Zeit kennen; er darf nicht von *décadence* reden, wenn zu einer Zeit die Klassiker zugunsten leichterer Dramen vernachlässigt werden. *"On n'a pas mauvais goût par cela seul qu'on ne se plaît point à la représentation des tragédies classiques. Elles sont admirables sans doute, mais elles ont de tort de n'avoir pas été faites sur notre mesure, de ne plus répondre à nos besoins ni à nos préoccupations ... Le théâtre comme tous les autres arts, ne vit qu'à la condition de changer sans cesse, se modélant à chaque génération sur le goût qui domine chez elle. Transformation n'est pas décadence ... Il peut se faire qu'un jour, par un des reflux de*

---

[19]) In : *Petit de Julleville : VIII, La presse au XIXe siècle*, p. 587).

[20]) Vgl. auch V/281, IV/37, 7—8, 179 etc. VII/67. — Theuriet bemerkt hierzu treffend : „Il n'hésitait jamais à revenir sur son opinion, lorsqu'il craignait de s'être trompé, ... il avait le courage de se déjuger". *(Nécrologue* I/30).

goût assez ordinaires, Corneille et Racine reviennent à la mode comme l'est en ce moment Molière, qui avait, lui aussi, subi une longue éclipse. Le goût sera autre et voilà tout"; (I/181 ff.) sagt Sarcey 1866. [Schon 1873 schreibt er in seinem Feuilleton über *Phèdre: "Que les temps sont changés! C'est que le goût de la tragédie est revenue"* (III/221, 223)].

Nur eine lebendige Erfassung kann die Klassiker dem Publikum näher bringen. Aufgabe des Kritikers ist es, die rechte Methode hier zu finden.

Was dem Publikum den Genuß der klassischen Tragödie oft so schwer macht, ist das klassische Kleid, in dem sie stecken. *"Rien ne nous est plus difficile, au théâtre, que de nous transporter, par un effort d'érudition dans un autre temps, pour en goûter le langage, les façons de sentir et de voir, en un mot, la forme particulière qu'ont revêtue à cette époque-là les sentiments éternels de l'humanité"*. (III/149). Diese Form erkennt Sarcey als etwas nur Sekundäres an: *"Cette forme après tout n'est qu'un accessoire très secondaire; puisque chaque siècle la modifie et que les sentiments, qui se dépouillent de l'une pour prendre l'autre, ne perdent ni ne gagnent rien à ce changement de costume"*. (ibid.).

"Les oeuvres des maîtrés ne vivent que parce que, dans les personnages qui s'y meuvent, il entre une part de vérité éternelle". (III/148).

Die Methode, die Sarcey den Klassikern wie auch allen Stücken der Vergangenheit gegenüber anwendet, ist nur eine Erweiterung seiner allgemeinen Betrachtungsweise, sie entspringt seinem *"sens du relatif"*, der Grundhaltung seiner Kritik. Er sucht, bei den Klassikern die *vérité éternelle* klarzulegen, das Unveränderliche, ebenso wie er in jedem Werk das zeitlich Losgelöste, das Wesentliche: die Hauptidee, herausarbeitet. —

"Ce qui fait qu'Andromaque est une création immortelle, c'est que, tant que le monde sera monde, toute femme qui a perdu un mari qu'elle adorait, et qui ne vit que pour élever l'enfant qui le lui rappelle, retrouvera ses sentiments dans le langage de la veuve d'Hector". (III/148).

Diese Methode finden wir immer wieder in seinen Feuilletons formuliert und angewandt. Sie kommt aus der Ueberlegung: *"C'est que les choses n'existent pas en soi; qu'elles n'ont de forme et couleur que dans l'oeil de celui, qui les regarde; et notre oeil a changé. Oui, notre oeil a changé. Oui, notre oeil a changé, et il change tous les jours"*. (III/147). — Wir können die Dinge nur mit unseren gegenwärtigen Augen sehen in Beziehung zu unserer gegenwärtigen Zeit. Daher ist es die Aufgabe des Kritikers, will er ein älteres Werk seinem Publikum näherbringen, von allen modischen fremden Elementen abzusehen und die ewig wahre Grundidee, wie sie sich aus dem Handeln der Personen ergibt, herauszuschälen. *"Dans les hommes qu'ils (les maîtres) mettent en scène, ils ont peint l'homme"*. (III/148).

Wie sein Vorgänger zu Anfang des Jahrhunderts, Geoffroy, bei dem wir diese Methode der Kritik auch schon beobachteten, findet Sarcey zahlreiche Gegner dieses Vorgehens, die ihm vorwerfen, er vul-

garisiere die Klassiker[21]). Gewiß liegt eine Gefahr bei Sarceys Methode der Aktualisierung klassischer Stücke: ins Banale abzugleiten. Sarcey weiß darum: *"J'étais allé trop loin"*, (III/16) *"pour frapper fort"*, gibt er zu, nachdem er den *Polyeucte* aktualisiert hat und zur Unterstreichung der modernen Gedanken des klassischen Werkes zu schroffe Vergleiche gewählt hat.

Er spricht gelegentlich von einer Methode der *"transposition"*: *"Pour comprendre et goûter, à cette heure, les chefs-d'oeuvre de notre théâtre classique, on doit les transposer, comme un chanteur transpose l'accompagnement d'un morceau, qu'il ne peut chanter dans le ton indiqué. Nos poètes ont peint des types immortels qu'ils ont revêtus du costume, des sentiments, et des façons de parler, en usage à leur époque. Il faut les dépouiller de cet accoutrement, qui nous les rend étrangers et méconnaissables: il faut les habiller à notre mode; de l'habit noir et du chapeau rond. Polyeucte, Sévère, ou Félix, c'est ce monsieur qui vous coudoie; Pauline, c'est votre femme, votre soeur ou votre maîtresse"*. (III/59).

Diese Methode wendet Sarcey vor allem bei der Interpretation der klassischen Werke an: *"Chaque siècle a sa façon de voir et de sentir les ouvrages consacrés par une longue admiration; chaque siècle y découvre des beautés nouvelles, que n'avait pas soupçonnées l'auteur et qui sont accomodées au goût de la génération présente. C'est à l'acteur à saisir ce côté et à le rendre, sans rompre tout à fait avec la tradition. Affaire de mesure"*. (III/300).

Wenn Sarah Bernhardt als *Andromaque* im schwarzen Gewand erscheint, um die Trauer mit modernen allgemein verständlichen Mitteln zu unterstreichen, und damit mit der Tradition der Andromaque-Interpreten bricht, die der Trojanerin weiße Gewänder vorschrieb, kann Sarcey sie zu dieser lebendigen Einfühlung in diese Rolle nur beglückwünschen. (III/141). — Diese lebendige Haltung Sarceys gerade klassischen Stücken gegenüber finden wir noch einmal betont in einer ihm eigentümlichen Methode, die er oft anwendet, nämlich völlig unbefangen an klassische Stücke heranzugehen. Seine Molière-Kritiken, an die er auf diese Weise geht, enthalten in ihren erläuternden Betrachtungen viel neue psychologisch feine Erkenntnisse[22]). Seine Analyse der *Ecole des*

---

[21]) u. a. Doumic wendet sich gegen diese Betrachtungsweise: „Il fallait l'entendre expliquer les chefs-d'oeuvre classiques par une méthode de transposition qui lui était chère. . . Le malheur est qu'il abondait un peu trop dans ce sens. . . Il en faisait des petits rentiers, de modestes débitants et prêtait à Horace ou à Polyeucte les propos, le ton, le genre d'élévation morale qu'on a coutume de rencontrer dans les arrières-boutiques. . . Cette trivialité lui était naturelle" *(Etudes sur la littérature française,* IVe série, Paris, 1901: *Les feuilletons de Francisque Sarcey.* p. 109.).

[22]) Faguet in einem der Ausgabe des II. Bandes der *Q. A. d. Th.* von 1924 vorgestellten Vorwort, spricht von dieser „excellente méthode . . . d'oublier absolument toute la science livresque dès

Femmes, die ein kleines Meisterwerk der Kritik ist, beginnt mit den verblüffenden Worten, die Sarceys unbefangenes Herankommen kennzeichnen: *"Voilà donc qui est entendu: Je ne sais rien de l' Ecole des Femmes; si ce n'est que c'est une vieille pièce et d'un nommé Molière".* (II/68).

Sarceys Methode den älteren Werken, vor allem den klassischen gegenüber, konnte uns auf den Gedanken bringen, für Sarcey bestehe die Aufgabe der Kritik lediglich in einem Beurteilen des Werkes an sich, als Einzelausdruck eines Künstlers — eine Betrachtung, die also nicht vergleichend vorgeht, das Werk nicht in die dramatische Produktion der Zeiten stellt, eine Betrachtung, der es weniger darauf ankommt, ob etwas Neues gebracht wird, als ob das Gebrachte in sich vollendet ist: Diese andere Aufgabe der Kritik kommt bei ihm nach der Behandlung des Werkes als Einzelfall; sie tritt besonders bei der Behandlung moderner Werke in den Vordergrund; hier gilt es vor allem, das Werk auf seine Originalität hin zu beurteilen. Hier ergibt es sich von selbst, nach dem Neuen zu suchen, das das Werk bringt, das Originelle aufzuzeigen.

Seine große Kenntnis auf dem Gebiet des Theaters ermöglicht ihm, sofort wirklich Neues von nur geschickt gearbeiteten Dubletten zu unterscheiden.

Als Theaterkritiker weiß er, daß es nur eine beschränkte Anzahl von Theatersituationen gibt, *"Le nombre des situations que l'on peut porter à la scène, est fort limité".* Und er fährt fort, die Konsequenz daraus ziehend; *"S'il était interdit de les emprunter aux devanciers, il y a longtemps que le théâtre serait mort d'inanition et d'épuisement".* (VII/254).

Worauf es aber ankommt, ist, daß eine Situation originell behandelt ist, daß sie die eigene Note des Dramatikers, der sie behandelt, aufzeigen kann und so etwas ganz Frisches, ganz Neues geworden ist, gleichsam nach Goethes Wort: ‚Was frisch ist, ist auch neu'.

Sarcey nennt es sein Privatvergnügen, diese Aehnlichkeit aufzuzeigen, aber als Kritiker fordert er dann eine originelle Bearbeitung: *"Nous constations des ressemblances; mais c'est pour notre plaisir personel; c'est un détail qui n'a pour nous dans la critique, aucune importance. Il est de règle, que toute situation appartient à celui qui la traite; on ne lui demande que de la faire sienne, en la traitant d'une façon originale. Tout ce qu'on est en droit d'exiger de lui, c'est qu'il la renouvelle, en lui imposant sa marque de fabrique".* (VII/253).

Aus dieser Ueberlegung heraus kommt Sarcey zu einer ganz eigenen Methode neuen Stücken gegenüber: Er weist auf die Werke hin, an die ihn das neue Stück erinnert. So stellt er etwa bei Richepins

---

qu'il était dans la salle de spectacle et même, souvent, de n'avoir aucune science livresque". Er weiß aber auch um die Gefahr: „Cette méthode est excellente; j'avertis pourtant qu'elle n'est à l'usage de ceux qui ont de l'esprit". (p. IX).

Flibustier, fest: *"Tiens! C'est Théobald!"* oder *"(C'est) le dénouement de Michel et Christine"*. (VII/253). Oder ein andermal: *"Le premier acte est une visible réminiscene de la Princesse Georges"* in Hervieus *Loi d'homme* (VIII/19). — *"Cette idée"*, ruft er ein anderesmal aus, *"mon Dieu! nous la connaissons bien, nous qui sommes assez vieux avoir lu, presque à leur apparition, les romans de George Sand"*. (VIII/13).

Hat er einmal das Aehnliche erwähnt, so geht er dazu über, das Originelle hervorzukehren, aufzuzeigen, wieso ein Werk eine originelle Schöpfung im einen Fall ist, eine Dublette im anderen Fall.

Seine ablehnende Haltung den *'ordures du naturalisme'* gegenüber entsprechend, hat Sarcey allerdings in den Versuchen eines Becque und Zola und ihrer Schule keine Anerkennung für das Neue. Wenn sie bemüht sind, sich von den überkommenen Konventionen einer besonders von Scribe herrührenden Tradition freizumachen und in ihren ersten Bestrebungen, etwas ganz Neues zu bringen, vielfach über das Ziel hinausschießen, konstatiert Sarcey fast mit Schadenfreude: *"C'est la convention, une convention, qui date de Picard"* etc. (VII/27).

Gemäß seiner Einstellung zum Theater, die wir oben darlegten, war sein Ressentiment diesen die häßlichen Seiten des Lebens hervorkehrenden 'Neuerern' gegenüber zu groß, als daß er ihre Versuche, Neues zu schaffen, mit wohlwollender Bereitschaft hätte betrachten können und wollen. *"Vous pouvez aller entendre le Ventre de Paris. Vous n'y verrez pas une régénération du drame"*. (VII/53).

Die persönliche Einstellung, wie auch die ungünstige Aufnahme beim Publikum verbauen ihm hier den Weg zur Erkenntnis des Wertvollen in den neuen Bestrebungn.

Wenn Sarcey aus diesen Gründen von seinen Gegnern vorgeworfen wird, er habe sich grundsätzlich gegen alles Neue gewandt, so läßt sich diese Behauptung mit zahlreichen Gegenbeispielen aus seinen Kritiken widerlegen. Eine grundsätzlich feindliche Haltung allem Neuen gegenüber hat Sarcey völlig ferngelegen.

Immer sucht er gerade das Erneuernde. *"Partout où il y a espoir d'un renouvellement de l'art dramatique j'y cours comme au feu"*, (VII/164—65) und mit Freude stellt er originelle Züge fest, ermutigt junge Dramatiker, in denen er etwas von dem Genie für eigene Schöpfungen spürt. So erkennt er George Ancey, obwohl er vom Théâtre Libre ist, den *'don du théâtre' zu: "Il a le don! Il l'a à un point que je ne saurais dire . . ."* (VIII/282). Oder er erkennt bei einem ganz jungen Dramatiker des *Théâtre Libre 'une rare entente de la scène'* und schließt: *"Nous suivrons avec intérêt le développement de ce jeune talent"*. (VIII/308).

Eine prinzipielle Verschließung allem Neuen gegenüber festzustellen, ist also eine ungerechte und falsche Uebertreibung. Wenn gerade Behrens in dieses Urteil mit einstimmt, müssen wir bei ihm diese einseitige Beurteilung wohl in der Tatsache suchen, daß er sich lediglich — wie er zu Anfang seiner Arbeit betont — auf das zurechtgestutzte Material der *'Quarante Ans de Théâtre'* beschränkt, ohne in die zahl-

reichen dort nicht berücksichtigten Kritiken, die im *Temps,* in den *Annales Politiques et Littéraires* etc. zu finden sind, Einsicht gehabt zu haben. Hier finden wir häufig Feststellungen, die zeigen, welch großes Interesse Sarcey neuen Versuchen entgegenbringt, mit welcher Freude er Originelles konstatiert: z. B. *"Il y a dans ce drame (Pyat: Le Chiffonnier) une scène très jolie et qui m'a semblé neuve. (Temps* 2 nov. 85) oder (14 Tage später schon wieder in seinem *Lundi*-Feuilleton von *"Un duel, s'il vous plaît"* von Fabrice Carré und Maurice Desvallières): *"La donnée en est assez originale. (Temps,* 16 nov. 85) etc. In Brieux und Curel erkennt er sofort nicht nur das Neue allein, sondern auch das Neue von Bestand. (Vgl. Brieux, *L'Evasion;* 11 oct. 1877; *Le Berceau* VIII/63. *Blanchette,* 4 oct. 1897); Curel: *Les Fossiles* lobt er: *"M. Curel pense par lui-même et n'imite personne".* (VII/377) etc.

Immer ist es ein wohlwollendes Bemühen, auch dem Neuen gerecht zu werden. *"Dans l'oeuvre de ceux qui débutent, il ne faut jamais voir que ce qui est bon et trahit l'auteur dramatique à venir",* (VII/327), ist sein Grundsatz.

Scharf wendet er sich gegen E. Bergerat, der ihm vorwirft, er sei an seinem ersten Mißerfolg schuld gewesen; im Gegenteil, kann Sarcey nachweisen: *"C'est moi qui vous avais défendu contre la mauvaise humeur de la presse, qui avais réagi contre les froideurs du public. C'est moi qui, à trois reprises, dans trois feuilletons . . . avec cette tenacité qui est chez moi un trait de caractère, avais cherché à mettre en saillie ce qu'il y avait . . . de génial dans votre drame".* (VII/158).

"Qu'ai-je à faire au médiocre en art! Au théâtre il n'y a que l'exquis et le supérieur qui compte". (III/302),.

Die gleiche wohlwollend offene Haltung, die er jedem neuen Stück von Anfang an entgegenbringt, können wir auch in seinen Kritiken feststellen. Es ist die Freude am Schönen der Kunst, das man genießen soll — ohne ein zergliederndes Urteil, die ihn schließlich zu einer *Critique des beautés* führt, wobei er wie Chateaubriand vorgeht, der *"à la critique stérile des défauts était venu substituer la critique des beautés"*[23]).

Wenn er (VII/212) sagt, *"Je préfère dans une pièce excellente, ne m'arrêter qu'aux bons endroits"* oder, wenn er in einem Werk *(Cinna)* darauf verzichtet, die Fehler hervorzuheben: *"Pourquoi? c'est que la somme des beautés est plus considérable, elle a emporté la balance",* (IV/9) so handelt er aus den gleichen Prinzipien wie Chateaubriand, handelt vor allem auch konsequent seiner Auffassung von dem Kunstwerk, das durch seine Schönheit zu erfreuen hat[24]).

---

[23]) zit. bei Brunetière, *L'évolution de la critique* p. 184.

[24]) Vgl. auch A. France, der aus der gleichen Auffassung des Kunstwerks (s. o. u. *Vie Litt.* II Préf., III) zu einer Art 'Critique des Beautés' gelangt, dessen Impressionismus hier seine Krönung im

Gewiß, Voraussetzung ist, daß das Werk Zeugnis eines talentvollen Dramatikers ist, daß in ihm wirklich Werte für das Theater zu finden sind. Dann erscheint es oft Sarcey nützlicher, ja selbst schwieriger, nicht auf die kleineren Fehler einzugehen, sondern gerade die positiven Elemente aufzuzeigen, die das Stück über den Durchschnitt erheben. Gerade junge Dramatiker, meint er, müsse man eher ermutigen durch eine solche, mehr die guten Seiten beleuchtende Kritik, statt sie durch eine sterile *critique des défauts* abzuschrecken; es ist geradezu Pflicht des Kritikers, bei neuen Stücken nach dem Guten zu suchen, um zur ewigen Erneuerung der dramatischen Kunst beizutragen: *"Peut-être en ce moment, dans notre littérature actuelle, avons-nous trois ou quatre chefs-d'oeuvre. Où sont-ils? . . . Ils attendent le coup de pouce de la postérité. C'est la critique, qui, à force de faire la tour d'une oeuvre, qui en l'envisageant sous tous ses aspects, en y découvrant sans cesse des beautés nouvelles, et les mettre en saillie, en habituant les hommes à se prosterner d'admiration, en les pliant jour à jour au respect même des défaillances et des imperfections, constitue le chef-d'oeuvre".* (I/313).

Hier verschmelzen also die Hauptaufgaben des Kritikers: einmal dem Publikum Klärung und dadurch Zugang zum Kunstwerk und Sinn für seine Besonderheiten zu schaffen, zum anderen, dem Künstler gerecht zu werden durch eine nicht zensierende, sondern am künstlerischen Eigenmaß messende wohlwollende offene Kritik.

4. Theaterkritik und Schauspielkunst.

a) Aufgabe des Theaterkritikers dem Schauspieler gegenüber.

Sarceys Kritik beschäftigt sich, wie wir an vielen Stellen bereits bemerken konnten — so etwa in der Originalitätsfrage — auch mit der Darstellung des Theaterstückes, dessen Besprechung er regelmäßig eine Beurteilung der Interpretation folgen läßt.

Infolge seines allabendlichen Theaterbesuches, viele Jahre hindurch, hatte er fast jede Rolle in verschiedener Besetzung gesehen und somit ein reiches Vergleichsmaterial, das er gerne heranzog, sei es, um dadurch die ihm gemäßer dünkende Auffassung einer Rolle von berufener Seite aus zu bekräftigen, sei es, um die verschiedenen Möglichkeiten in der Auffassung einer Rolle aufzuzeigen, sei es endlich, um die Veränderung des Geschmackes zu beleuchten, wie sie sich in der veränderten Interpretation spiegelte. *"Il n'y a pas d'artiste que je n'aie étudié dans tous ses rôles; je les suis partout, et lorsque le moindre d'entre eux me demande d'aller le revoir, dans n'importe quel bouibouis, je m'y rends, toute affaire cessante".* (VII/65).

Epikuräertum findet: „Qui que tu sois, viens t'asseoir à l'ombre de ce beau laurier, afin d'y célébrer les Dieux mortels". *(Vie Litt.* II Préf. XIII) ladet er zur Lektüre eines literarischen Werkes ein.

Sarcey wachte mit regstem Interesse auf die Darstellung des Reportoires, die kleinste Veränderung in der Auffassung einer Rolle, jeder Fortschritt, jedes Abgleiten, jede *rentrée* eines Schauspielers wird verzeichnet. Seine Kritik mußte sehr fruchtbar für den Schauspieler sein: denn er stellt ihn so zwischen die Tradition und den Wunsch, originell zu sein.

Zu Sarceys Zeit ist keiner unter den Theaterkritikern in ähnlicher Weise für die Schauspielkunst interessiert[25]). Man muß schon auf Geoffroy zurückgehen, um ein ähnliches Vorgehen zu finden: ein ähnliches Interesse für die Schauspielkunst, ein ähnliches Eingehen auf die Auslegung der Rollen. Bei Sarcey können wir jedoch eine Vertiefung gegenüber Geoffroys Kritik der Darstellung beobachten. (Gewiß hatte man sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem für die Schauspieler interessiert, aber, ausgenommen Diderot, handelte es sich da mehr um Kulissenanekdoten und Privatangelegenheiten der Künstler, die zum Amüsement des Lesepublikums vorgebracht wurden). — Geoffroy beschränkte sich in den meisten Fällen auf ein Aufzeigen der Fehler oder ein Loben der guten Interpretation. Sarcey sieht seine kritische Aufgabe dem Schauspieler gegenüber umfangreicher und tiefgehender gestellt: Er fühlt zugleich die Verpflichtung, auf die Rollen näher einzugehen, sie gut zu studieren, um durch eine genaue Kenntnis aller Möglichkeiten seine Kritik zu bekräftigen.

So konnte er auch mit den Schauspielern über die Auslegung einer Rolle beraten, einzelne Stellen mit ihnen durchsprechen; wie interessiert er für die Kunst der *Comédiens et Comédiennes* war, zeigen die Feuilletons, die sich besonders mit Fragen der Schauspieler beschäftigen, zeigt besonders auch sein gleichnamiges Buch[26]); zeigt aber auch die Tatsache, daß er mit fast allen Schauspielern in Verbindung, zum mindesten in schriftlichem Verkehr stand, und daß unter den Gästen seiner 'Mardis' regelmäßig Schauspieler oder Schauspielerinnen zu treffen waren. Besonders den jüngeren Schauspielern gegenüber hatte Sarcey ein waches Interesse und förderte sie nach besten Kräften. (I/292). Gelegentlich ließ er sie zu sich kommen, um ihre Rollen mit ihnen durchzusprechen. Er verteidigt sie gegenüber den 'sociétaires' und dem Publikum, das lieber die ihm vertrauten Schauspieler, von deren Leistungen sie Gutes wußten, auf der Bühne sah. Er sagt selbst, daß er hier Erneuerer ist: *"Lisez les anciens feuilletons . . . Les plus grands (comédiens) y sont nommés et jugés en quelques lignes. Pas un mot des autres. Le reportage n'existait pas encore et ne pouvait suppléer à cette frugalité de renseignements.* (I/293). — Um die Debutanten kennen zu lernen, blieb er gerne während der Ferienmonate da, um sich

---

[25]) Die andern Kritiker gehen ja gewöhnlich auch nur in die Premieren und haben somit gar nicht das Vergleichsmaterial vgl.: „La critique est rarement là, on ne la voit qu'aux premières représentations". (I/288.)

[26]) *Comédiens et Comédiennes,* Librairée des Bibliophiles, 1878—1884, Paris.

die Vorstellungen im Conservatoire anzuhören. (Vgl. I/295). Er ging regelmäßig in die *Théâtres de Genre: "C'est là . . . que se produisent et s'affirment les talents nouveaux; c'est là qu'ils luttent obscurément contre l'indifférence de la foule"*. (I/294). — Er tadelt seine Kollegen in der Theaterkritik, so vor allem Jules Lemaître, diesen jungen Anfängern nicht genug Interesse entgegenzubringen[27]).

Der Theaterkritiker hat nach seiner Meinung dafür zu sorgen, daß der junge Schauspieler bekannt wird. Wer sollte sonst dafür sorgen? *"C'est nous qui devrions les imposer lentement à la foule, qui s'est malheureusement désintéressée du soin de les choisir"*. (I/294)[28]).

b) Auffassung von Schauspielkunst.

Bühnenfigur und Persönlichkeit. — Originalität. — Lebenswahrheit der Personen. — Wahrscheinlichkeit und Wahrheit. Bühne und Geschichte. — Maß. — Bewegung. — Stimmlicher Ausdruck und Diktion.

Um die Kunst des Schauspielers gerecht würdigen zu können, ist es nötig, daß sich der Kritiker selbst mit den Rollen und ihren Interpretationsmöglichkeiten auseinandergesetzt hat. Zahlreich sind Sarceys Studien zur Darstellung, besonders der größeren Rollen, der klassischen Werke, wo er sich in subtilsten Analysen um eine lebendige lebenswahre Interpretation bemüht[29]).

Dieses eigene Bemühen um die Auslegung einer Rolle hat Sarcey aber nicht daran verhindert, die originelle Interpretation eines bedeutenden Künstlers zu würdigen. Im Gegenteil: hier kommt seine Toleranz recht eigentlich zum Ausdruck: jede große und überzeugende Darstellung hat seinen Beifall: *"Voyez pourtant, comme un rôle peut être interprêté de diverses façons, sans qu'il soit permis de dire que, de ces interprétations, l'une soit meilleure et plus vraie que les autres"*. (II/190).

---

[27]) I/195 liest man: „Vous souvenez-vous, mon cher Lemaitre, d'une conversation que nous eûmes un soir... Je vous querellais de ne parler des artistes qu'avec indifférence, et souvent de n'en parler du tout.... C'est si ennuyeux, me disiez-vous, de chercher des épithètes qui soient justes et qui ne blessent point. Et puis, à quoi bon? Ils n'en seront pas meilleurs... Et moi, je vous représentais chaudement quel plaisir c'était de prendre un inconnu par la main, de le tirer lentement à la réputation. Une fois arrivé, une fois en pied dans un théâtre il vous oublie; qu'est-ce que cela fait. Est-ce que c'est pour être payé de reconnaissance qu'on écrit quand on aime le théâtre? C'est pour son plaisir, c'est parce qu'on aime à voir la comédie bien jouée, et qu'elle l'est toujours mal par les faux grands artistes".

[28]) Um den jg. Schauspielern gute Hinweise zu geben, ermahnt er sie, sich vor allem die großen Künstler anzuhören: V/193 (wo er Sarah Bernhardts Spiel zum Vorbild gibt), VII/263 (Got.)

[29]) vgl. die Feuilletons: *'Les rôles de Phèdre et d'Hippolyte'*, III/221; *'Le rôle d'Horace'*, III/17; *'Le rôle de Camille'*, III/27, *'Le rôle et l'âge de Dorine'*, II/158; *'L'interprétation de George Dandin'*, II/123 etc. etc.

Es kommt darauf an, daß der Künstler die Seite herausgearbeitet hat, die ihm liegt; nur so kann er der Rolle Leben geben. *"L'interprétation [doit être] accomodée au génie propre de l'artiste"*. (II/194)[30]). Vor allem fordert also Sarcey lebenswahr wirkende Darstellung: denn auf dem Theater kommt es vor allem auf die Wahrheit der Wirkung an, die von der Wahrheit des Lebens abweicht. (s. o.) Gewisse Konventionen, die sich aus dem Vorhandensein des Publikums ergeben, sind die natürliche Voraussetzung für die Schauspielkunst ebenso wie für die Theaterkunst. So muß z. B. — und Sarcey betont das oft — das geflüsterte Wort auf der Bühne noch laut genug gesprochen sein, um auch von den entferntesten Hörern noch verstanden zu werden, wie auch andrerseits das nächtliche Dunkel nicht so schwarz sein darf, daß der Zuschauer die Vorgänge auf der Bühne nicht mehr unterscheiden kann. —

Wenn Antoine in seinem *Théâtre Libre* zur Erzielung einer naturwahren Bühnenkunst häufig mit diesen traditionellen Konventionen bricht und die Schauspieler sich wie im täglichen Leben bewegen und unterhalten läßt, ohne Rücksicht auf das Publikum, so macht Sarcey ihm deswegen heftige Vorwürfe. (Vgl. VIII/239 ff)[31]). Immer wieder liest man Ausrufe wie: *"Mais, pour l'amour de Dieu, ne pourrait-on au Théâtre Libre parler plus haut? J'ai perdu un bon quart du dialogue"* (VIII/281)[32]). Auch gegen die Gewohnheit des *Théâtre Libre*, dem Publikum den Rücken zu kehren, macht Sarcey heftige Einwände: *"Face au public! c'est la devise du comédien, c'est la loi du théâtre"*. (VIII/303).

Jeder Schauspieler muß den Unterschied zwischen Natur und Kunst kennen, um die natürliche Wirkung durch seine Kunst zu erreichen. Er muß wissen, daß seine Bewegungen nicht die alltäglichen sein dürfen, um ungezwungen und natürlich zu wirken. *"C'est qu'en réalité on ne marche pas, mais on a l'air de marcher sur la scène comme chez soi. C'est pour avoir cet air, pour produire cette illusion, il faut marcher tout autrement sur la scène qu'on ne le fait chez soi. Il y a certains mouvements réglés, et appris par art, qui donnent aux yeux du public la sensation de la réalité, que les mouvements naturels ne donneraient pas le moins du monde"*. (IV/252).

Unter dem Gesichtspunkt der lebenswahren Darstellung sind auch die Rollen aufzufassen. Es muß etwas vom lebendigen Leben in ihnen sein, das sie dem Publikum nahebringt und greifbar macht. Vor allem historischen Rollen gegenüber besteht diese Forderung für den Schauspieler. Hier scheint durch die historische Einkleidung äußerlich der Stil der Darstellung gegeben. Aber von diesem äußerem Kleid gilt

---

[30]) vgl. auch II/196; II/174.

[31]) Besonders die der Gründung des *'Théâtre Libre'* folgenden Briefe zwischen Sarcey und Antoine zeigen den Gegensatz in den Auffassungen von S. und A. (vgl. die in Q. A. d. Th. abgedruckten, VIII/239 ff.)

[32]) vgl. auch VII/389; VIII/323, etc. etc.

es, sich loszumachen, von diesem Kleid, das uns das Werk fremd und unfaßlich macht. (Vgl. *Tranposition* s. o.). Der gute Künstler wird sich daher nicht an die ephemeren Dinge halten, sondern an die *sentiments éternels en leur fond.* Er wird das Ewig-Wahre der Gefühle herausarbeiten: *"Il est tout naturel que les artistes chargés de nous traduire les oeuvres des grands écrivains s'attachent de préférence à ce qui est éternel et immuable, et, faisant bon marché de la forme, tâchent de l'accomoder à nos yeux en la rapprochant de celle qui nous est plus familière".* (III/149)[33]). Es gibt kein anderes Mittel, die *chefs-d'oeuvres antiques* zu erneuern *(renouveler),* als *"d'y infuser, dans une certaine mesure, quelque chose de contemporain. — Chaque siècle a sa manière de voir et de sentir les oeuvres consacrées . . . chaque siècle y découvre des beautés nouvelles . . . C'est à l'acteur à saisir ce côté, à le rendre sans rompre tout à fait avec la tradition. Affaire de mesure".* (III/300).

Im gegenwärtigen Publikum muß der Schauspieler den Ausgangspunkt zur Erfassung seiner Rolle suchen, nicht in der Geschichte, nicht in der Tradition. *"Nous ne nous étions pas dit: voilà ce que Racine a voulu, voilà ce que l'histoire réclame . . . Non: nous avons ainsi raisonné: en l'état actuel des connaissances ambiantes, en cette atmosphère des préjugés actuels, voilà ce que le public de 1872 s'imagine des affranchis et Narcisse".* (IV/420).

Der Schauspieler wird also in der Rolle das Allgemeine sehen und nicht das historische Wissen in sie hineininterpretieren.

Diese Freiheit in der Auffassung der Rolle wird dann bei dem größeren Künstler noch weiter gehen als bei dem mittelmäßigen. Er wird die Elemente einer Rolle besonders herausarbeiten, die seiner Natur am besten liegen, um sie mit seiner eigenen Seele zu durchglühen: *"L'important, c'est de montrer sa propre nature à travers le personnage, c'est de rester soi".* (II/197)[34]).

"Est-ce à l'acteur de revêtir le personnage? Oui, sans doute, s'il est un acteur médiocre, un acteur de tradition, s'il n'est pas artiste. Mais si c'est un comédien supérieur, il essaye de prendre dans l'idée de Molière ce qui va le mieux à son tempérament et à sa prestance, à sa nature en un mot; c'est cela qu'il tire au premier plan. Il fond le personnage dans sa personnalité; à ses risques et périls, bien entendu". (II/197).

Wieweit ein Schauspieler im Einzelfall zu gehen hat, ist eine Frage des Maßes. 'Affaire de mesure'. Es ist Sache des künstlerischen Taktes, das rechte Maß zu finden. Sarah Bernhardt besaß dieses Maßgefühl in hohem Grad: *"Ce qu'il y a de remarquable, c'est que dans ses violences*[35]*) elle garde la mesure qu'imposent la noblesse du genre tragique et la grâce de la poésie".* (VII/148). Auch die bewegtesten

---

[33]) Sarah Bernhardt vermochte das als Andromaque, Mounet-Sully als Orosmane in 'Zaïre', z. B.

[34]) C'est là toute la supériorité de Thiron", betont S. „Il est Thiron .. il a suivi son instinct". (IV/304)

[35]) In der Rolle der Posthumia in Alexandre Parodi *'Rome Vaincue'!*

Gesten überschreiten bei dieser großen Künstlerin nicht das Maßvolle: *"Il eût suffi d'un geste trop accentué, d'un mouvement peu harmonieux . . pour effaroucher le public . . . On n'avait rien à craindre de pareil chez Mme Sarah Bernhardt, qui est la grâce en personne, qui a dans un degré éminent le sentiment de la mesure et du rythme".* (III/139 f.)

Andrerseits warnt Sarcey die Schauspieler davor, zu maßvoll, zu sehr nach den Regeln des *bon goût* zu interpretieren. Es ist ein Fehler, in den die Schauspieler der Comédie-Française leicht verfallen: *"L'excellent comédien du Théâtre-Français a des traditions de dignité classique qui l'empêchent à donner à rien un relief trop saisissant; il est tenu par la lisière du bon goût".* (V/19). *"Provost est trop parfait".* (V/18). Es fehlt diesem Künstler ein Element, das Sarcey zu den wichtigsten des Theaters in Werk und Darstellung rechnet: *le mouvement.*

Jedes Stück hat ein bestimmtes *mouvement,* das durch die Interpretation herauskommen muß, einen bestimmten Rhythmus. *"C'est dénaturer un chef-d'eouvre que d'en changer le mouvement".* (II/173)[36]).

Dieses *mouvement* muß sowohl in dem Tempo der gesamten Darstellung als auch in jeder Einzeldarstellung, in jeder Tirade etc. zum Ausdruck kommen.

Ueber dem Bestreben nach Tempo darf der Schauspieler die Gestaltung des stimmlichen Ausdrucks nicht vergessen. Sie ist für Sarcey der Maßstab, an dem er die innere Durchdringung der Rolle messen kann. Sie ist der Gradmesser der künstlerischen Reife. Obwohl Sarcey bezweifelt, daß es sich hierbei um etwas Lernbares handelt, hat er doch Ratschläge für die jungen Schauspieler, die ihnen in ihrer stimmlichen Ausbildung helfen sollen. Am klassischen Vers lasse sich wohl akzentuierte Diktion und Tongebung der Stimme am besten üben: *"une diction mesurée et harmonieuse".* (V/193/94)[37]).

Seelische Durchdringung der Rolle, lebenswahre und originelle Gestaltung, die sich aber nicht von einem künstlerischen Niveau entfernt, werden von Sarcey vor allem gefordert. Wenn er sich hier öfters an den Neuerungen des *Théâtre Libre* stößt, so kann man andrerseits beobachten, wie er in der Frage des Dekors bis vor die Romantik zurückgeht.

---

[36]) vgl. auch III/53, wo an Coquelins Kunst dieses *mouvement* gezeigt wird, und IV/285 an Delaunay.

[37]) Er empfiehlt den jungen Schauspielern vor allem, zu versuchen, den Vers zu singen, nur so könne die Stimme die Klangfülle einer Sarah Bernhardt und eines Got bekommen. V/193—94 ermahnt er sie, immer wieder sich am klassischen Alexandriner zu üben: „Ah! jeunes gens! jeunes gens! vous qui étudiez au Conservatoire, et à qui l'on répète aujourd' hui que la tragédie c'est vieux jeu . . . qu'il n'en faut plus . . . que Coupeau non plus que Nana ne parlent en vers, . . . ne le croyez pas. Si Mlle Sarah Bernhardt a su donner tant d'énergie à la prose de Dumas, c'est qu'elle s'est longtemps étudiée à dire . . . notre alexandrin classique . . etc."

5. Die Frage der Bühnendekoration.

Ueberflüssigkeit des Dekors. — Dekor und Historie. — Dekor und Naturalismus. — Theater und Wirklichkeit.

"Vous pouvez faire abstraction du décor et du costume", (I/127) meint Sarcey und beruft sich dabei auf Shakespeare: *"Shakespeare ne s'occupait point des décors: un écriteau s'élevant dans l'entre-scène, indiquait par écrit où se passait l'action, et l'imagination du spectateur se figurait le reste comme bon lui semblait"*. (ibid). An diese *imagination du spectateur* appelliert Sarcey, ihr müsse man die Möglichkeit zur freien Entfaltung lassen. Der in jedem Zuschauer harmonisch dazu empfundene Rahmen muß an einer tatsächlichen, von der gedachten abweichenden 'mise en scène' einen empfindlichen Bruch erleiden, den er wie eine Störung hindernd fühlte. *"Je suis convaincu qu'un drame excellent doit se pouvoir jouer dans une grange et y réussir, tout aussi bien que sur une grande scène"*, (VII/93). Und er erklärt, was ihn zu dieser Denkweise veranlaßt: *"C'est que le théâtre est le pays de l'illusion. L'imagination une fois mise en branle se représente avec une facilité singulière les lieux où l'auteur a transporté son action, et elle les fait plus beaux, plus magnifiques qu'aucun artiste n'aurait pu la reproduire"*. Wenn ein Stück des kunstvollen Dekors bedürfe, um zu wirken, so sei das ein schlechtes Zeichen für seinen Gehalt: *„Il est vrai"*, sagt er daher, *"qu'il faut qu'elle soit mise en branle, mais cela, c'est une affaire à l'auteur, et s'il n'y a pas réussi, quand sa pièce se donne dans une grange, il est bien probable que le luxe dont il l'aura entourée sur une grande scène ne le rendra pas plus émouvanté"*. (VII/97).

In seiner ablehnenden Haltung der *mise en scène* gegenüber, die er nur für *des féeries*, wie etwa den *Sommernachtstraum* billigte, und die er sonst als *niaiseries* (VI/390), als *vanité* verdammt (VII/99), erinnert er an Geoffroy, der mit gleicher Indifferenz der Dekorfrage gegenüber stand[38]).

In der Dekorfrage finden wir also nichts mehr von der Methode, unbefangen an das Stück heranzukommen. (Vgl. oben etwa der *Ecole des Femmes* gegenüber). Sarcey kommt hier als gebildeter Literat heran, wenn er in der Aufführung der *Athalie* oder der *Esther* sich durch den orientalischen Dekor gestört fühlt, weil er weiß, daß Racine hier die Hofgesellschaft Ludwig XIV. hatte darstellen wollen. Den Unbefangenen wird diese dem Stoff angepaßte Inscenierung schwerlich stören. Sarceys Forderung ist: *"Il vaudrait mieux mettre le décor en harmonie avec le*

---

[38]) Vgl. Geoffroy (in den *Débats*, 9 germ. IX—30 mars 1801) über die exakte Wiedergabe eines Kostüms in *Orpheline des Chine :* „Je ne vois rien d'intéressant ni de théâtral dans cette ressemblance avec les figures qu'on voit sur les écrans et sur les papiers chinois".

sentiment général d'une pièce qu'avec le titre qu'elle porte". (III/237)[39]). Auch hier erinnert Sarcey wieder an Geoffroy[40]).

Die Ablehnung gegen alles Realistisch-Naturalistische in der *mise en scène ("Je ne saurais trop insister sur le danger des mises en scène soi-disant réalistes* (VII/269), wie auch in der Schauspielkunst und Theaterkunst zeigte uns noch einmal Sarceys Auffassung vom Theater klar und deutlich. Wenn er zu Claretie s[41]) archaistischer Aufmachung der *Antigone* abwehrend, entgegen dem begeisterten Publikum, meint: *"J'avoue que moi qui suis homme de théâtre avant tout, je suis pris d'inquiétude",* (VII/324) sich also darauf beruft, zu sehr Theatermann zu sein, um diese Aeußerlichkeiten werten zu können, zeigt es sich, daß eben 'Theater' für ihn wahrhaft Kunst ist, Kunst im Gegensatz zum kunstlosen täglichen Leben. — Theater gehört einer anderen Sphäre an und will die, die sich ihm anvertrauen, in eine höhere, wirklichkeitsentfernte Sphäre erheben. — Wo Kunst realisiert werden soll, wo Naturalisten verlangen, zwischen Kunst und Leben dürfe kein Unterschied mehr sein, Kunst solle *tranches de vie* bringen, kann Sarcey nicht mit, verschließt er sich, will er nicht mehr verstehen, denn *"L'art n'est jamais qu'une imitation de la nature qui donne l'illusion de la nature, justement parce qu'elle n'est pas la nature".* (IV/252—53).

Aus dieser Auffassung der Theaterkunst kann man schon Sarceys Einstellung zu den verschiedenen Werken der Theaterliteratur erahnen. Er wird die Werke bevorzugen, die ihm die *illusion de la nature* am vollkommensten verschaffen, die seiner Definition vom *art dramatique* am meisten entsprechen, einer Definition, die für ihn ja nicht Gesetz ist, sondern im Gegenteil: beobachtete Gesetzmäßigkeit.

---

39) So sagt er über die Dekoration von *Athalie* und *Esther* tadelnd: „Est-ce nécessaire, est-ce même séant d'encadrer dans un décor du plus pur goût assyrien une tragédie où il n'a rien absolument d'assyrien que les noms des personnages? — Est-ce que l'oeuvre de Racine éveille en vous la moindre idée des moeurs et des paysages de l'orient? Vous y sentez au contraire un parfum de cour tout moderne. Assuérus, c'est Louis XIV; Aman, c'est Louvois . . . . ." (III/36).

40) vgl. Geoffroy (in den *Débats,* 2 therm. VIII—21 juillet 1800: „La mode pour une actrice, c'est l'esprit et le caractère du personnage qu'elle représente".

41) Direktor der Comédie-Française.

IV. Sarcey und das Repertoire. Sarceys literarische Urteile.

Sarcey und die Klassik. (Das antike Theater — Corneille — Racine — Molière). — Regnard — Marivaux — Beaumarchais — Shakespeare — Voltaire — Komödie des 18. Jahrhunderts ('Drame': Sedaine — Piron — Gresset — Diderot). — 'Mélodrame' und 'Vaudeville': Scribe — Victor Hugo — Dumas père — George Sand — Musset — Ponsard — Balzac — Augier — Dumas fils — Barrière — Sardou — Labiche — Pailleron — Meilhac-Halévy — Becque — Zola. — Théâtre Libre — Comédie Rosse — de Curel — Brieux — Courteline. — Les Etrangers: Ibsen — Björne Björnson — Gerhart Hauptmann — Meaterlinck — Rostand.

Im Folgenden soll eine Einsicht in Sarceys Stellung zum Repertoire gewonnen werden, durch die der Einblick in Sarceys Stellung zur Theaterkunst und zur Theaterkritik, den die vorangehenden Abschnitte zu geben versuchten, eine praktische Ergänzung erfahren wird, eine Illustration zu seinen Theorien, die das Bild des Kritikers deutlicher erstehen lassen soll.

Und zwar wollen wir uns hier nicht — wie Behrens in seiner Dissertation in einem ähnlichen Abschnitt (Sarceys Stellung zu einzelnen Dramatikern) — mit einer Aufzählung seiner Vorzüge und Ablehnungen begnügen, sondern durch Hinweise auf bereits Bekanntes zu verstehen geben, was wohl grade in diesem oder jenem Dramatiker Sarcey anziehen oder abstoßen mußte.

Sarcey und die Klassik.

Sarceys Stellung zu den Klassikern in allen interessanten Einzelheiten darzustellen, ist eine große und lohnende Aufgabe; wir konnten uns im Rahmen unserer Arbeit nur auf die wesentlichsten Hinweise beschränken.

Für die Klassiker hat Sarcey die größte Verehrung, ihre Werke sind für ihn *chefs-d'oeuvre* und *"un chef-d'oeuvre, en France, cela ne se discute pas"*. (III/8).

Sie befriedigen am meisten das tiefe Verlangen nach Schönheit, das zugleich der tiefste Wunsch an das Kunstwerk überhaupt ist. Man kann sogar sagen, daß der Schönheitsbegriff für Sarcey hier seinen höchsten Maßstab empfangen hat, durch eine Erziehung, in deren Vordergrund die Beschäftigung mit der Klassik stand.

Vor allem sind es natürlich die französischen Klassiker, die ihm alle Zeit lebendig sind, auf die er immer wieder hinweist, die er zum Vergleich heranholt und aus seinem glänzenden Gedächtnis frei zitiert.

Aber auch das griechische Theater, das er im Urtext studiert hat[1]) und gut kennt, hat seine große Verehrung. Vor allem bewundert er die Schönheit von Sophokles' *Oedipus,* bewundert die bewegte *"conduite de l'action, la beauté et la pathétique des tableaux"* (III/309), die *"sérénité exquise de son style"*. (III/322). Dieses Werk scheint ihm unvergleichlich in seiner klassischen edlen Schönheit *("Oedipe roi à côté de qui il ne faut rien mettre dans aucune littérature"*. (III/323). Auch *Antigone* ist ein *chef-d'oeuvre incomparable!* Er hebt hervor, um zu zeigen, daß es den modernsten Anforderungen Genüge leistet: *"comme il est en scène, ce Sophocle!"* (III/333).

So sind in der französischen Klassik vor allem Corneille und Molière die echten *hommes de théâtre: "Corneille a ce génie . . . cet instinct de la scène . . . ce n'est pas l'oeuvre bonne à savourer au coin du feu. On la sent vivre, même dans le volume"*, (III/124) und *"Molière, c'est le théâtre fait homme" (ibid).* Racines Tragödien dagegen: *"ne sont pas faites pour le théâtre . . . c'est un très bel esprit, qui connaît admirablement le coeur des femmes qui se plaît à étaler le fruit de ses observations, et qui a choisi, pour le faire plus commodément, la forme du théâtre. Ce n'est pas un écrivain dramatique"*; (ibid.) — *"mais quel chef-d'oeuvre que cette Phèdre!"* (III/233). Man genießt seine Schönheiten mehr bei der Lektüre.

Es dauert lange, bis Sarcey in Racine auch den wahren Dramatiker erkennt. Faguets Studie *Racine et Sarcey*[2]), eine Zusammenstellung von Sarceys Urteilen über Racine im Laufe seiner Kritikertätigkeit, von denen Behrens einen Auszug bringt, ist ein interessantes Zeugnis für Sarceys allmähliche Hinwendung zu Racine.

Wieso zunächst diese ablehnende Haltung Sarceys Racine als *'homme de théâtre'* gegenüber und diese langsame Aenderung der Meinung? Gewiß, Faguet erkennt richtig, daß in den ersten zehn Jahren, als Sarcey Kritiker war, diese Ablehnung der Klassiker, vor allem Racines, allgemein auf dem Theater daher rührte, daß es an Interpreten fehlte, die diese Rollen dem Publikum lebendig machen konnten. Erst Sarah Bernhardt und Mounet-Sully bewirkten wieder durch ihre meisterhafte Darstellerfähigkeit eine Renaissance der klassischen Tragödie. Gerade für die Werke Racines bedarf es — und dies empfand Sarcey sehr stark — der feinsten und klügsten Schauspieler, die die große Skala der Leidenschaften der Racineschen Figuren nachzuempfinden und darzustellen vermögen, die alle Schönheiten herauszuarbeiten verstehen. — Wenn Sarcey 1873 schreibt (III/223), daß dieses Fehlen großer Interpreten sich umso schmerzlicher bemerkbar mache, *"que le goût de*

---

[1]) Vgl. *Souvenirs de Jeunesse,* p. 219.

[2]) E. Faguet, *Propos de théâtre,* 1ière série. Paris 1903 „Racine et Sarcey p. 307.

la tragédie (était) revenu" (ibid), so ist damit zugleich noch ein Zweites gesagt: 1873 ist der Geschmack wieder da für die Tragödie eines Racine. — Nach der großen Enttäuschung und Niedergeschlagenheit über die Katastrophe von 1870/71 hatte man das Bedürfnis nach der Tragödie Racines, fühlte sich eher zu Racines Werk des Leidens, der Leidenschaften und des Verzichts als zur männlich-harten heroischen Tragödie Corneilles hingezogen[3]), — und nun fängt auch Sarcey an, für Racines Aufführung zu plädieren. — Gegen Ende seines Lebens, 1899, finden wir sogar eine Kritik, in der er Racine als den Initiator eines ganz neuen Theaters erklärt: *"Est ce que Racine n'avait pas, dans Athalie ouvert la voie au drame nouveau . . .?"*[4]). Wieso aber verhielt sich Sarcey zu Anfang so verschlossen Racine gegenüber? Einfluß des Zeitgeschmacks? Gewiß, aber in einem tieferen Sinn als einer bloßen Abhängigkeit von der allgemeinen Meinung. Es ist, wie auch Faguet betont, letztlich eine Frage der Erziehung. *"Corneille était considéré comme le plus grand tragique français et Racine n'était guère qualifié que 'de longo proximus intervallo'"* (a. a. O. 308). Wenn man nicht im *culte de Racine* erzogen ist, schließt Faguet, (p. 321), braucht man *"toute une vie de pratique de théâtre pour que Racine prenne dans votre être intellectuel la place à laquelle il a le droit. Puis, il ne vous lâche plus"*. Dieses langsame Ergriffenwerden von der Schönheit Racinescher Tragödien läßt sich durch Sarceys Kritikertätigkeit verfolgen und kommt sehr klar in Faguets Zusammenstellung der entsprechenden Stellen zum Ausdruck. War Racine für Sarcey lange nicht der *homme de théâtre*, so bewunderte er doch alle Zeit in dem Klassiker die psychologischen Feinheiten, auf die er in tiefgehenden Analysen hinwies. Seine *Athalie*-Analyse gehört mit zu den besten, die er geschrieben hat.

Corneille und Molière dagegen wurden dieser Generation als die größten Dramatiker vorgestellt. Wie stark diese Erziehung auf Sarcey, auf seine Auffassung von Theater und Kritik gewirkt hat, geht aus interessanten Parallelen hervor, die wir zwischen seinen und den klassischen Forderungen haben beobachten können. Dieser stark klassischen Erziehung ist sich Sarcey zwar bewußt[5]), doch konnten wir keine Stellen finden, in denen er davon spricht, mit Bewußtsein die klassischen Forderungen übernommen zu haben. Sarcey gaubt — im Gegenteil — aus seinem eigenen *bon sens*, aus seinem eigenen Empfinden

---

[3]) Bei Sarcey finden wir diesen Gedanken ebenfalls ausgedrückt; er beobachtet die Geschmackswelle zugunsten der klassischen Tragödie: „On serait tenté d'attribuer la renaissance de ce goût aux malheurs de la dernière guerre. Il est possible que les terribles événements dont nous avons été les témoins ont hâté cette révolution' (V/362—63).

[4]) *Cronique de Jeunesse*. p. 412.

[5]) „C'était la faute de mon éducation classique, de mes préjugés universitaires qui m'avaient fait un goût très étroit que j'ai eu beaucoup de mal à élargir", sagt er 1877, als er von der langsamen Hinwendung zu Victor Hugo spricht (IV/7).

heraus, unabhängig, diese Forderung zu stellen. Ein Vorbild dafür weiß er nie zu nennen; hie und da beruft er sich einmal auf Molière, um sein eigenes Urteil zu bekräftigen.

Es sei nur auf einige der sehr markanten Parallelen hingewiesen:

Wenn Sarcey (VIII/134) an Maurice Donnays *Amants* die vollständige Handlung vermißt und sagt: *"Une oeuvre de théâtre doit avoir un commencement, un milieu et une fin etc."* klingt diese Forderung wörtlich an die Corneilles aus den *Discours sur le poème dramatique* an: *"Il faut qu'une action, pour être d'une juste grandeur, ait un commencement, un milieu et une fin"*[6]).

Neben der Notwendigkeit der vollständigen und geeinten Handlung betont Corneille vor allem die der Vorbereitung, *l'art de la préparation*, Sarceys berühmte Forderung, die wir sehr oft bei ihm erwähnt finden.

Bei Molière findet Sarcey — und auf ihn beruft er sich auch an gegebener Stelle — die Aeußerung, die er gleichsam innerlich seiner Auffassung vom Theater als Motto voranstellt: *"Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre, qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin" (Critique de l'Ecole des Femmes sc.* VII).

Oder einen anderen Grundsatz Sarceys, nämlich, nur nach der Wirkung zu urteilen, den er etwa ausdrückt: *"Le premier mérite d'un drame ou d'une comédie, c'est de faire effet sur un grand nombre d'hommes assemblés. C'est l'essence même d'un ouvrage de théâtre de plaire au public"* (VI/379), finden wir bei Molière vertreten: *"Ne consultons dans une comédie que l'effet qu'il fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir"*. (ibid.). Und man vergleiche Sarcey wieder: *"La foule ne se demande que si la scène est intéressante, ou plutôt elle ne se demande rien; elle est toute à son plaisir et à son émotion; au lieu que les délicats s'inquiètent de la légitimité des moyens qui ont amené une situation forte, le public s'y laisse prendre franchement par les entrailles"* (IV/98). *"C'est qu'en art dramatique on n'a point affaire à un philosophe qui raisonne, mais à douze cents spectateurs qui sentent"*; (IV/108) und man höre wieder Molière: *„Je regarde seulement si les choses me touchent . . . Lorsque je me suis bien diveriti*[7]*), je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendoient de rire"* (ibid.). Und Sarcey: *"Quand je m'amuse, il n'y a théorie qui tienne, c'est que la pièce est bonne"*. (VI/370).

Appelliert Sarcey immer wieder an den *bon sens* und den daraus resultierenden *bon goût* eines *public par excellence*, dem der Dichter vor

---

[6]) Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*. Oeuvres, ed. Marty-Laveaux I, 1862. p. 171. Paris.

[7]) Uranie spricht.

allem Rechnung tragen muß[8]), so findet sich bei Molière die gleiche Grundforderung: *„La grande épreuve de toutes vos comédies, c'est le jugement de la cour: que c'est son goût qu'il faut étudier, pour trouver l'art de réussir"* (sc. VII), denn der Hof besitzt diesen *simple bon sens naturel,* heißt er weiter.

Daß es sich um keine programmatische Uebernahme der klassischen Forderungen handelt, wurde schon gesagt. Aus diesen Nebeneinanderstellungen geht vielmehr hervor, daß es sich bei Molière und Sarcey um eine gleiche Grundeinstellung handelt, die zugleich für unser Empfinden etwas eminent Französisches hat[9]): die Berufung auf den gesunden Menschenverstand, der die natürliche Unterscheidungsfähigkeit zwischen gut und schlecht besitzt, der der künstlerischen Betätigung und kritischen Betrachtung Sinn und Wert verleiht.

Einen Vergleich zwischen Molière und Sarcey zu ziehen, wäre vollkommen unangebracht: Was wir haben beobachten können, zeigt lediglich, daß da, wo sich der Theaterschriftsteller mit dem Theaterkritiker berührt, nämlich in Dingen des Theaters, ein gemeinsamer Ausgangspunkt bei Molière und Sarcey vorhanden ist, der Sarceys liebevolles Verstehen für den großen Dramatiker und seine seltene Einfühlungsfähigkeit heller beleuchtet und zugleich auf seine Kritikerpersönlichkeit ein klärendes Licht wirft.

Sarceys Analysen Molièrescher Komödien wie die der *Ecole des Femmes,* des *Avare,* des *Tartuffe,* des *Misanthrope,* des *Bourgeois Gentilhomme* etc. zeigen, wie nahe ihm Molières Denkweise steht und mit Recht betont Faguet von seinem *Confrère "Quand Sarcey parle de Molière, il est incomparable"*[10]).

Was Sarcey besonders an dem großen Dramatiker bewundert, ist seine Aktualität: *„Molière, lui, est toujours actuel, car il n'a raillé que les travers éternels de l'esprit".* (II/329). Diese Aktualität, das Ewig-Wahre *(vérité éternelle)* führen Sarcey zu seiner ihm eigentümlichen *critique relative* mit ihren feinen lebendigen Analysen.

Man darf nicht in den Fehler verfallen, wie dies Behrens gelegentlich tut[11]), Sarcey so hinzustellen, als ob er blind jedes Werk der Klassiker über jede Kritik erhaben hielte. Es muß zugegeben werden, daß einige kurze Aeußerungen, die wir in den *Quarante Ans de Théâtre* finden, zu dieser Annahme verleiten. So, wenn er sagt, *"Il faut avoir pour ces grands écrivains* (er meint *Molière* und *Corneille) une tendre et respectueuse dévotion qui s'étende à tout ce qu'ils ont fait. Il faut les aimer comme on aime une maîtresse qu'on aime. Elle a ses défauts, on les voit, on en gémit, on s'en irrite; on les adore".* (II/176). Oder (III/9): *"Une oeuvre consacrée, un chef-d'oeuvre en France, cela ne se discute pas".*

---

[8]) (IV/422; V/275; VII/4; VII/165; VIII/311 etc.).

[9]) Fouillée, A.: *Psychologie du Peuple Français,* a. a. O. p. 179 ff. besonders p. 191.

[10]) Préface, *Q. A. d. Th.* II.

[11]) a. a. O. p. 33.

Es sind dies gelegentliche Uebertreibungen, die Sarcey selbst rechtfertigend erklärt, wenn er sagt, es sei die Aufgabe des Journalisten, um zu wirken, gelegentlich etwas über das Maß zu unterstreichen: *"On doit donc être court et frapper fort"*. (III/60).

Gewiß, seine kritische Art, vor allem das Gute in einem Werk zu sehen und evtl. kleinere Unebenheiten in einem hervorragenden Werk zu übersehen, die sog. *'critique des beautés'*, wird ihn vor allem zu den Klassikern führen, die er in den letzten Jahrhunderten nie übertroffen sah, die für ihn also mit Recht das Vorbild und Idealbild dramatischer Schöpfung sind. Ein einziges Werk erst wird ihn wieder zu einer ähnlichen Begeisterung bringen: Rostands *Cyrano de Bergerac*. Hier findet er wieder die echt dramatischen und echt französischen Qualitäten größten Stils, die ihm so wertvoll sind: *mouvement, mesure, clarté, esprit, une charmante poésie. "Il est aisé, il est clair, il a le mouvement, et la mesure, toutes les qualités qui distinguent notre race"*, sagt er von dem Autor des *Cyrano*. (VIII/224). *"Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit, remonte à l'horizon. Nous allons donc être enfin débarrassés et des brouillards scandinaviens et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste . . . et ce qui m'enchante plus encore, c'est que cet auteur dramatique est de veine française. Il nous rapporte du fond des derniers siècles le vers de Scarron et de Regnard"* (ibid.).

Regnard.

Was er bei Regnard vor allem hervorhebt, ist die Grazie des Verses, die Leichtigkeit und Spiritualität des Stiles: *"Ce qui nous a charmés et charmés au delà de toute expression dans cette pièce de Regnard, c'est précisément la grâce aisée, libre et souriante de ce style, un des plus français que l'on ait jamais écrits"*. (II/231). Gehaltlich erkennt er Regnard keine hohe Stellung in der dramatischen Geschichte zu. Eine *convention factice*, verderbe die Stücke. So sagt er über den *Joueur: "Ce qui fait qu'on ne s'y amuse guère, c'est qu'on arrive sur la foi de la renommée, comptant y rencontrer ce qui ne s'y trouve point, un brin d'observation et de vérité"*. (II/225).

Und er vergleicht Regnard mit seinem großen Vorgänger, um den großen Unterschied darzutun: Molière, das ist der *homme de génie* — Regnard der *homme de talent*. Molières Figuren leben für alle Zeiten, weil sie von innen heraus geschaffen sind; Regnards Personen sind nur übertüncht, nur oberflächlich gestaltet: *"Il y avait dans la bonne société . . . du dix-septième siècle . . . un'habitus corporis et animi'fait de légèreté insoucieuse dans le sentiment, de grâce spirituelle et brillante dans l'expression, qui était comme la forme générale, la superficie de cette société. Molière ne s'y arrête pas: il va par là-dessous chercher l'humanité vraie et profonde; il l'en fait jaillir à flots si abondants que ce mince glacis craque de toutes parts. Regnard glisse légè-*

rement par-dessus . . sout cette forme, un homme de génie, und Molière, ira chercher le sentiment vrai et l'en dégagera; un homme de talent, un Regnard, s'amusera de cette surface brillante, sans s'inquiéter de la passion vraie qu'elle couvre et dissimule". (II/227). Er findet in dem *Joueur* einen unechten Regnard: *"Le Joueur affecte des allures de grande comédie de caractères, et il y a disproportion entre le sujet proposé et le génie de Regnard. Parlez-moi des 'Ménechmes'! du 'Distrait'! et surtont de ce merveilleux vaudeville de Labiche, les'Folies amoureuses'! Voilà, où Regnard est lui-même!"* (II/251). — Diesen Vergleich mit Labiche finden wir auch wenn er später von Labiche spricht, den er *"ce Regnard du dix-neuvième siècle"* nennt. (II/225). Regnards Größe besteht für Sarcey in der stilistischen Detailkunst: So sagt er vom *Joueur: "La pièce se sauve par le détail, qui est souvent d'une gaîté imprévue et charmante, par le style, qui coule toujours d'une veine aisée et qui abonde en vers d'une sonorité légère, d'une grâce mousseuse et pétillante".* (II/225).

Marivaux.

Der Charme, den Marivaux ausübt, beruht auf anderem: *"Marivaux plaira toujours à la foule, non pas à la grosse foule, mais à la foule des instruits, et des honnêtes femmes, par un certain air merveilleux qu'il possède de donner une forme visible et pour ainsi dire un corps à ces rêves impossibles et charmants qui occupent les imaginations des jeunes filles et qui font battre mystérieusement leurs coeurs. C'est par cette qualité . . . par ce côté romanesque . . . qu'il vivra toujours et que ses comédies pourront être revues avec plaisir, même alors que sera définitivement abolie la mémoire des moeurs q'il a peints".* (II/260 f.)

Vor allem bewundert Sarcey in Marivaux das langsame Vorwärtsdrängen, *le mouvement.* Zwar ist die Entfernung zwischen dem Ausgangspunkt und dem Ziel bei Marivaux nur sehr gering, aber unaufhörlich spürt man die Bewegung auf dieses Ziel zu; diese Bewegung, die den großen Dramatiker ausmacht: *"La distance entre le point de départ et le point d'arivée est très faible; mais Marivaux nous y pousse par un progrès continu. Chaque scène est un pas en avant. Marivaux possède cette grande qualité, sans laquelle il n'est point d'auteur dramatique: Il a le mouvement; non le mouvement endiablé d'un Beaumarchais, qui a toujours l'air de courir, même alors qu'il piétine sous lui, mais un mouvement doux et lent, presque insensible comme celui d'un bateau sur une rivière tranquille".* (II/264). Wenn Sainte-Beuve Marivaux' Stücken als Epigraph das Schlußwort seiner *Sincères* geben will; *"Ah! ah! nous avons pris un plaisant détour pour arriver là!"* so wendet sich Sarcey gegen diese Auffassung: *"C'est faire tort à Marivaux que de parler ainsi: Il va au but marqué, lentement, mais par la droite ligne. Ce but, il le montre d'avance, et il le montre presque à portée de la main. Mail il sait que le chemin de l'amour est semé d'une foule de petits ob-*

stacles, chicanes de la vanité, du préjugé, de la timidité, que sais-je? pardessus lesquels il faut sauter, hop! hop! et la pièce reprend, jusqu'à la prochaine barrière, son allure bénigne". (II/265).

Er wendet sich ferner gegen einige neue Interpreten, die in Marivaux den Vorläufer Beaumarchais' sehen wollen in Bezug auf revolutionäre Ideen; Marivaux' Thema ist die Liebe: *"L'amour et non pas l'amour-passion, mais l'amour mêlé de galanterie avec tout ce qu'il y a de plus exquis et de plus délicat, est donc le sujet ordinaire des pièces de Marivaux, ce peintre raffiné des curiosités et des coquetteries féminines. Aussi n'ai-je pas vu sans un peu d'étonnement quelques-uns des nouveaux historiens de Marivaux louer chez lui des aspirations révolutionnaires et en faire presque au théâtre un précurseur de Beaumarchais . . . un précurseur de 89"* (ibid.)[12]. Dagegen wendet sich nun Sarcey: *"Marivaux a fait comme tous les écrivains dramatiques: il a recueilli les préjugés de son temps, il les a portés au théâtre et il en a usé. Il était beaucoup question autour de lui de l'égalité des hommes, il s'en est servi comme d'un moyen dramatique, sans y entendre malice ou se poser en réformateur . . . Il ne s'est même pas douté des intentions qu'on lui prête . . . le seul mot de révolution eût effarouché singulièrement Marivaux"* (II/265—7), und er fährt fort: *"Il est à remarquer que presque tous ses personnages sont de bonnes gens. "Il faut être trop bon, dit l'un d'eux, pour l'être assez".* (ibid.).

Beaumarchais.

Auch Beaumarchais ist für Sarcey nicht Revolutionär: *"Beaumarchais n'était pas révolutionnaire au vrai sens du mot, il était homme de théâtre. Il prenait des mains de tout le monde l'or en fusion des vérités philosophiques, sociales et morales et il le frappait à une effigie qui en faisait une monnaie reluisante et sonore, qui en faisait surtout une monnaie courante".* (II/315). Beaumarchais' Verdienst war es also, als echter Theatermann ein offenes Ohr für die Stimmen der Zeit gehabt zu haben und sie in seinem Werk lautwerden gelassen zu haben. Diese Fähigkeit des Theatermannes bewundert Sarcey bei ihm: *"L'écrivain de théâtre ne doit apprendre à ses contemporains que ce qu'ils savent; son métier est de le leur rendre plus sensible".* (II/313). Und Beaumarchais hat diese Notwendigkeit gesehen: *"Toutes les vérités qui avaient cours de son temps, il les a recueillies, il les a aiguisées en flèches, il les a barbelées de plumes étincelantes; mais il n'en a pas inventé une; et bien lui en a pris; car, s'il eût prêché un Evangile nouveau, il eût été obligé*

[12]) Auch Larroumet: *Marivaux, sa vie et ses oeuvres* (Paris, 1882) betont, daß, obwohl sich in M's 'Indigent philosophe', 5e feuille die Worte fänden: „Je vois des gens qui souffrent, je vois le bien que vous pouvez leur faire et votre vue m'afflige . . ." M. kein Revolutionär gewesen sei: p. 145: 'Et pourtant, M. n'était même pas révolutionnaire'! — Sarceys Feuilleton stammt schon v. 1881.

de commenter, d'expliquer, de faire ce qui est l'office des moralistes, des pamphlétaires, des publicistes, des philosophes, des gens du monde, de la conversation quotidienne; et alors il eût provoqué chez son auditoire, des résistances, des rébellions; on aurait senti l'envie de discuter, au lieu de se laisser tout bonnement prendre par les entrailles". (II/312/13). Beaumarchais brachte *". . . en style de théâtre, une vérité, qui était déjà, grâce à un lent travail du siècle, un lieu commun de politique et de morale. Beaumarchais n'est pont le colonel du régiment qui a monté à l'assaut du vieux régime; il en est tout au plus le fifre".* (II/316).

Wirklich revolutionär war er in der Form des Theaters; zu seiner Zeit ahnte das allerdings niemand, und erst der Ueberblick über die Geschichte des Theaters in den nächsten hundert Jahren gibt ein Bild von Beaumarchais' grundlegender Wirkung auf dem Gebiete der Komödie: *"Personne ne se douta que Beaumarchais apportait au théâtre une nouvelle manière, qu'il faisait une révolution . . . si l'on était venu dire à Grimm: Vous voyez bien cette scène du troisième acte, où Basile revient chez le docteur, pour s'en faire mettre à la porte, et avec cette fameuse phrase que lui répète chacun des personnages: 'Allez vous coucher'! Eh bien! de cette scène, comme d'une source nouvelle, coulera tout un théâtre, qui charmera les Français durant deux siècles, il eût, à coup sûr, haussé les épaules; et pourtant rien n'est plus vrai".* (II/317 und 19).

Schon aus der Tatsache, daß sein *Mariage de Figaro* noch immer *"amuse son monde et se voit, d'un bout à l'autre, avec intérêt"* geht, meint Sarcey, hervor, daß der Figaro noch andere Verdienste habe als die, *"d'être une machine de guerre contre l'état social".* Beaumarchais ist der Vater der modernen Komödie: *"La comédie moderne est tout entier sortie du 'Mariage de Figaro'. On a souvent montré par quels liens le théâtre de Scribe et celui de Sardou se rattachaient à l'oeuvre du maître. C'est chez lui qu'ils ont pris ce merveilleux art d'intrigue et ce goût des petits moyens: un billet remis par erreur, une lettre tombée de la poche, une fleur écrasée, qui piquent la curiosité et renouvellent l'action".* (II/328).

Noch auf anderem Gebiet ist Beaumarchais Vorbild nach Sarceys Ansicht: *"On va toujours répétant que c'est Dumas fils qui a inventé et mise à la mode ces tirades brillantes dont il a parsemé ces pièces et dont quelques-unes sont dans toutes les mémoires; que c'est lui qui le premier a inauguré un dialogue où les personnages font de l'esprit pour le seul plaisir de se prouver qu'ils en ont et se renvoient la balle sans autre idée que de montrer leur adresse au public".* (II/329).

Diesen Vorgang könnte man unangenehm finden, wenn man nur nach den Regeln des *grand goût* urteile. *Chercher l'esprit pour l'esprit* und dabei die Wahrheit der Situationen oder der Charaktere opfern, ist gewiß ein Fehler *"où ne tombent jamais les Molière".* Aber es ist eben ein Fehler, *"qui est fait à nous plaire, à nous autres Français et qui flattent à nos plus secrètes inclinations. C'est un goût national".* (ibid). In diesen Qualitäten ist er unnachahmlich; sie machen, daß er einer der

hervorragendsten Lustspieldichter Frankreichs ist. *"Il a ouvert à la comédie moderne la double voie où elle s'est engagée; Scribe l'a surpassé par l'arrangement ingénieux des pièces; mais il est resté le premier par la grâce pétillante du dialogue, par ces qualités, qui sont toutes françaises: l'esprit des mots et le goût des tirades brillantes"*. (II/337). Und in diesen Tiraden, diesen espritvollen Dialogen ist eine Bewegung, ein Vorwärtsdrängen, die Sarcey nie genug rühmen kann, die ihm Beaumarchais zu einem *"homme de théâtre par excellence"* macht: *"Par cela seul qu'il était né homme de théâtre, il a le mouvement d'abord, et puis, surtout dans le 'Mariage de Figaro', le ramassé flamboyant . . . ce diable d'homme a le mouvement; il a plus encore: c'est de la trépidation"*. (II/312).

Shakespeare.

Dieses *mouvement à la Marivaux, à la Beaumarchais* findet Sarcey schon bei Shakespeare, dessen *'Beaucoup de bruit pour rien'* er eine *"comédie du genre de Marivaux, dans laquelle se trouvent enfermé et enchâssé un gros drame à la d'Ennery"* nennt. (III/389)[13]).

Shakespeare ist vor allem der große Theatermann, der den Instinkt des Theaters im höchsten Maße besitzt: *"Ce diable d'homme a un si prodigieux instinct du théâtre, tout ce qu'il touche prend si bien la forme dramatique, que ce drame enfantin (Beaucoup de bruit pour rien) ce drame qui est à l'analyse presque ridicule, a ému et charmé toute une salle de lettrés . . ."*. (III/393).

Und auch die Form bewundert er bei dem Engländer: *"Et puis toute cette pièce est écrite avec un soin merveilleux de la forme. Le vers y est aisé toujours et quelquefois brillant. La grâce ailée et légère de l'original a passé parfois dans la poésie de son adaptateur. C'est un ravissement que cette poésie"*. (III/396).

Auch der *Sommernachtstraum* hat in seiner leichten feenhaften Grazie sein Lob. Ihm erkennt er sogar die Notwendigkeit eines genauen Dekors zu. *"Le Songe d'une nuit d'été est une féerie pure . . . dans une féerie le décor, le costume, tout ce qui est l'enchantement des yeux et de l'imagination, prenne le pas devant"*. (III/370).

Ablehnender dagegen ist Sarceys Urteil, wo es sich um die tieferen Werke Shakespeares handelt: *King Lear* und *Hamlet*. Er kehrt diesem *"génie sombre de la race anglo-saxonne"* gegenüber sein

---

[13]) Wir wiesen schon bei Sophokles' *Oedipus* auf die Geschmacklosigkeit dieses Vergleichens u. Messens an *d'Ennery* hin u. bemerkten dazu, daß Sarcey eben damit den höchsten Grad des theatralisch Vollendeten ausdrücken will, der für ihn durch den Melodramatiker d'Ennery verkörpert ist. — Marivaux' Anklingen an Shakespeare erwähnt S. öfters, vgl. II/257: „Il y avait dans le choix des sujets de Marivaux, dans le tour d'esprit de ses personnages, dans le manièrisme de leur langage, quelque chose qui rappelait la comédie de Shakespeare". (Vgl. II/386, 387. 302.).

lateinisches Empfinden hervor, wie er später bei Ibsen und seinen Anhängern es wieder tun wird. Solche dunklen Stücke scheinen ihm nicht für die Theatervorführung geeignet. *"J'avoue que le Roi Lear me semble être une de ces pièces qui étaient le moins faites pour être représentées. C'est un horrible cauchemar que ce drame, où le génie sombre de la race anglo-saxonne s'est complu à entasser toutes les infirmités et tous les vices de la nature humaine ... C'est une nuit d'orage, où l'obscurité n'est coupée que de sinistres éclairs. Cette lecture pèse sur la poitrine et l'on en sort navré".* II/349).

Und trotzdem bezwingt ihn die Stärke der Gestaltung: *"On admire, mais avec étonnement et chagrin. Il y a toujours dans une pièce de Shakespeare, même alors qu'elle ne plaît point, un monde d'idées à découvrir, une étude sérieuse et attachante à faire".* (III/355). *"Là, tout prend une intensité de la vie extraordinaire et un puissant relief".* (III/351).

Es ist nur eine Ergänzung des Bildes, das wir auf Grund seiner Auffassung von der dramatischen Kunst und den Forderungen an das Theater gewonnen haben, wenn wir Sarceys ablehnende Haltung gewissen Dingen bei Shakespeare gegenüber betonen. Gerade in dieser Ablehnung tritt seine Haltung ganz deutlich hervor, wenn er sich gegen alles Unfaßliche, Irrationale wehrt, gegen die *insanité* eines Lear, gegen die innere Gespaltenheit eines Hamlet. Für einzelne Schönheiten hat er dagegen ein offenes Gemüt, so etwa bewundert er die Szene *"de toute beauté, où Hamlet s'explique avec sa mère".* (III/360).

Voltaire.

Hatten die Lustspiele Shakespeares vor allem auf Marivaux gewirkt, — auch Musset bleibt nicht von ihnen unberührt, — so erkennt Sarcey die Spur seiner Tragödien in Voltaires Tragödien.

Den Titel 'Tragödie' will Sarcey allerdings Voltaires *Zaïre*, dem einzigen dramatischen Werk Voltaires, dem er noch einen Erfolg zuerkennt[14]), absprechen; er sieht hier vielmehr den Anfang des romanesken Dramas, des Melodramas: *"Zaïre n'a de la tragédie que le nom. Elle marque un nouveau genre, le drame romanesque et, du premier coup, elle en atteint la perfection".* (III/296). *"Ne prenez Zaïre que comme un drame de d'Ennery. Il n'y en eut jamais de mieux fait, de plus simple, de plus rapide, de plus émouvant. Ce n'est qu'une situation, mais qui frappe sans cesse à coups rapides et pressés au même endroit de l'âme".* (III/295).

Voltaire war ein großer *homme de théâtre*, er liebte die dramatische Kunst mit großer Leidenschaft: *"L'art dramatique a été la passion de Voltaire, une passion de toute sa vie, et qui n'a pas toujours été très heureuse".* (III/281).

---

[14]) „Zaïre est peut-être le seul drame de lui, que l'on puisse revoir avec plaisir sur la scène". (III/288).

Sarcey verweist auf Voltaires Korrespondenz, die ein lebhaftes Zeugnis von Voltaires Theaterliebe sei. So wehrt sich Sarcey auch gegen den Gedanken, der heute vertreten wird, Voltaire habe die Bühne nur als Tribüne für seine Reformideen benutzt, und seine Stücke seien nur bessere Pamphlete. (III/286).

Nein, Voltaire *"aima le théâtre pour le théâtre"* (ibid.), sein großer Fehler war nur nach Sarceys Meinung, daß er seine Dramen zu flüchtig gearbeitet habe, ohne das ganze Herz mitsprechen zu lassen, *"sans y mettre la conscience et tout son coeur"*. (III/287).

Komödie. (18. Jahrhundert).

In Sedaines *Turcaret* will Sarcey dagegen vor allem *"un pamphlet dialogué"* sehen. (II/341). Er vermißt hier die Handlung; während ihn die espritvollen Konversationen bei der Lektüre entzücken, können sie auf dem Theater doch nicht die peinliche Leere ausfüllen, die durch die dünne Handlung entsteht. (ibid.).

Den 'Plaisanterien' fehlt die *optique du théâtre: "Elles sont fines, aiguës, pénétrantes. Mais ce sont des aiguilles et non des flèches"*. (II/347). Immer wieder ist es der feine Geist des 18. Jahrhunderts, der Sarcey entzückt, wie er sich vor allem in geistvollen Tiraden und graziös-pointierten Dialogen, in einem äußerst gepflegten Vers, der in einem Salon zu wirken wußte, offenbart.

Seien es nun Sedaine, Piron oder die anderen *minores* (wie Faguet sie bezeichnet)[15]), überall entdeckt er bei oft recht dünner Handlung den seltenen, so echt französischen Reiz eines vollendeten Verses. *"Toute cette poésie, qui coule d'une veine si française, est en effet très fraiche et très agréable . . . Gresset, Parny, Favart et autres, c'est de l'eau de source"*. (II/380).

Sedaines *Philosophe sans le savoir*, das größte *chef-d'oeuvre* seines Genres, kann, meint Sarcey, nicht mehr fesseln. Seine Ideen, die der Diderot'schen Dramen, sind zu zeitgebunden, zudem fehlt ihnen die Graziosität der Sprache, die für das Ohr eines Franzosen immer noch gewisse Reize ausüben könnte. (II/390—391)[16]).

Melodramen und Vaudevilles.

Großes Lob hat dagegen Sarcey für den um die Wende des 18. Jahrhunderts aufblühenden Genre des Melodramas und Vaudevilles.

---

15) Faguet (*Préface* zu *Q. A. d. Th.* II, p. I/II). „On trouvera dans ce volume des articles très piquants et très instructifs sur Sedaine, sur Favart, sur Gresset, sur Piron, c'est-à-dire sur ces minores du 18e siècle".

16) Vgl. Neubert, a. a. O. p. 366.

Er weiß sehr wohl, daß es sich hier nicht um sehr wertvolle Genres handelt, aber er erkennt in diesen beiden Gattungen etwas dem französischen Wesen zutiefst Liegendes.

In Dancourt schon will er den ersten 'explorateur' des Vaudevilles sehen (Préf. zu Dancourts Theater). *"Les Scribe, les Bayard, les Labiche vont voir en lui un aieul qui leur a ouvert une voie où ils ont poussé bien plus loin que lui"*[17]).

Der große Schöpfer des modernen Vaudevilles ist aber dann

Scribe.

Seinem handwerklichen Können legt er einen Wert bei, der von seinen Zeitgenossen mit Kopfschütteln bespöttelt wurde. Bei ihm findet er die *pièces bien faite par excellence*, findet bei ihm eine vollkommene technische Beherrschung der Theaterkunst. Alle Forderungen, die er an das dramatische Werk stellt, daß es *du théâtre* sei, *(scène à faire, l'art de la préparation, convention, mouvement* etc.) sind hier erfüllt; man kann sagen, Scribes Kunst zeigt ihm in aller Einzelheit, was für ein wirkliches Theaterstück nötig ist. Er hält ihn *"pour le plus ingénieux, le plus fécond, le plus habile ouvrier en art dramatique qu'il y ait jamais eu dans le monde"*. (IV/116). Diese Meinung von Scribes Können hat im Laufe der Jahre bei Sarcey wenig Veränderung gefunden. 1866 wie 1894 ruft er den jungen Dramatikern zu: *"Il faut connaître Scribe, il faut l'étudier"*. (VII/165). — *"C'est chez lui que vous apprendrez le théâtre"*. (IV/116).

Scribe ist für ihn *"le maître des maîtres"*. (VI/337). Er ist das Maß des theaterlichen Könnens. Sardou wird ihm gegenübergestellt, um in der technischen Vollendung den Kürzeren zu ziehen. Er wird Dumas fils konfrontiert, sogar Racines Theaterkunst wird einmal an Scribe gemessen. *"Racine a développé son Iphigénie avec une ingéniosité que Scribe n'aurait pas surpassée"*. (III/220).

Er weiß, daß schon um 1880 Scribe nicht mehr beim Publikum beliebt ist, aber für ihn ist er der große ‚Meister des Theaters'. *"Les règles auquelles il s'est astreint, sont les règles-mêmes du théâtre, parce que ce sont les règles de la logique"*. (VII/228)[18]).

Gewiß hat Sarcey recht, daß bei Scribe das theatertechnische Können zu einer einzigartigen Meisterschaft ausgebildet ist, — aber wir können nicht verstehen, wie ihn nicht die ganze Hohlheit dieser Gebäude abschrecken mußte.

Seine *Souvenirs de jeunesse* geben vielleicht einen Hinweis: Hier erzählt er, wie ihm von frühester Jugend von seinem Vater Scribe zitiert

---

[17]) Dancourt, *Théâtre choisi,* Paris 1884, Laplace, Sanchez & Cie. Préf. p. XXII.

[18]) Auch Brunetière versucht, 1896, eine Ehrenrettung Scribes, er wendet sich gegen die Gegner Scribes und wirft ihnen vor: „que l'on méconnaisse le rôle considérable d'Eugène Scribe dans l'histoire du théâtre français", (p. 372 f, *Epoques du théâtre français)* in ihm lobt er den fruchtbarsten, amüsantesten, spirituellsten Dramatiker.

und vorgelesen wurde, und welche Freude er an diesen kunstvoll gebauten Stückchen gehabt habe, daß er sie zum Teil auswendig konnte. — Wir wissen wie zu jener Zeit — Sarcey erzählt es uns selbst — Scribe *maître de la scène* war, und als solchen empfand ihn jene *petite bourgeoisie*, der Sarcey entstammte, und hier war er der Unübertroffene, wurde als *le plus ingénieux des écrivains dramatiques* gefeiert.

Während Gautier schon um 1840 erkannte, daß es sich bei Scribe um ein Theater handle, *"qui n'a rien de littéraire; où la pensée n'est que pour fort peu de choses . . ."* daß Scribe zwar *"l'homme le plus adroit de ce temps-ci"* sei, aber sein Werk *"une oeuvre sans portée et sans style"*, (IV/129) das uns immer wenig interessieren wird, steht Sarcey der wachsenden Unbeliebtheit des Meisters verwundert gegenüber.

Sarcey sieht in Scribe als Vaudevillist den Dramatiker, der seinem Genre in vollkommenster Weise entspricht, er sieht hier die relativ größte Einheit zwischen Kraft und Aufgabe und damit, absolut genommen, eine in sich vollendete theaterliche Leistung.

Wenn er Scribes Vaudevilles lobt, und mit ihm noch einige *amateurs*, so lieben sie in ihm die vollendete Form: *"Quelques amateurs, comme moi, aime cette forme, comme ils aiment celle de la tragédie, parce qu'elle était, prise en soi, une forme parfaite"*. (V/325). — Man fühlt sich unwillkürlich an Geoffroys Verteidigung des 'mélodrame' erinnert, der diesen Genre trotz seiner literarischen Inferiorität als eine sich erfüllende dramatische Gattung lobt[19]).

Mit Freuden erkennt Sarcey überall den Einfluß der Kunst Scribes in dem Theater von 1850 bis etwa 1875: Bei Sardou vor allem, Labiche und allen den kleineren Vaudevillisten, die von ihm gelernt haben; selbst Dumas und Augier lernten durch ihn, wie sie ein Stück zu bauen hatten, um beim Publikum Erfolg zu haben *"pour le prendre par les entrailles"*.

Wenn 1888 drei neue Vaudevilles auf den Bühnen erscheinen, sieht er mit Freude, daß Scribe noch immer wirkt, *"qu'on y revient, malgré les railleurs et les plagueurs, et avec l'assentiment du public"*. (VII/228). — *"Je nage dans la joie"*, ruft er aus. *"Voilà trois grands vaudevilles, qui réuississent coup sur coup; c'est trop peu dire, qu'ils réuississent, ils vont aux nues"*. (VII/227).

Hohe literarische Ansprüche darf man gewiß nicht an die Scribe, Labiche, Bisson etc. stellen. Aber sie erfüllen in höchstem Maße die Forderung zu amüsieren.

Neben den Vaudevilles verteidigt Sarcey — und fällt damit auch aus dem Rahmen der Kritik seiner Zeit — das 'Mélodrame'. Auch hier handelt es sich um einen in sich vollendeten Genre, der zugleich der Forderung *d'émotionner le public* gerecht wird. In Voltaire sieht Sarcey den Vater dieser Gattung[20]) und in d'Ennery seinen Meister.

[19]) Débats, 16 juin 1812, vgl. auch p. 58 dieser Arbeit.

[20]) „Zaïre est et restera le chef-d'oeuvre du genre (du mélodrame) (III/295). Elle marque un nouveau genre, le drame romanesque". (III/296).

Er erkennt zwar, daß es sich um einen *Genre secondaire* handelt, *"si l'on veut, mais qu'importe cette question de préséance, si l'oeuvre est admirable"*. (III/295).

Ja sogar Corneilles *Rodogune* weise schon Züge dieses Genres auf. (I/165). *"Le mélodrame . . . c'est un genre dont le public français a le goût et dont il sent le besoin"* (V/278), erkennt Sarcey. Einen Beweis sieht er in dem Erfolg der *Deux Orphélines* von d'Ennery 1874. Und er prophezeit: *"L'avènement du mélodrame est proche"*. (IV/346—47). Er bedauert, daß Dumas nicht diesen Genre erneuert hat; den Erfolg seiner *Femme de Claude* schreibt er gerade jenen Elementen zu, die an das Melodrama erinnern. *"Oui, dans la Femme de Claude, ce qui semble plaire au public de maintenant"*, (schreibt er 1894), *"ce qu'il paraît suivre avec passion, c'est la partie mélodramatique"*. (V/278). Während Pixéricourts Werk vergessen scheint, lobt Sarcey Souliés *Closeries des Genêts, "le chef-d'oeuvre des mélodrames passés, présents et futures"*. (VI/165).

Im Vaudeville wie im Mélodrame, die er gegen Lemaître und Faguet, gegen Gautier und Saint-Victor verteidigte, sieht er die wichtigste Forderung an das Theater *"de faire rire ou pleurer les honnêtes gens"* erfüllt. Hier erfahren sie eine wirkliche Entfernung von der Alltäglichkeit, genießen *'du théâtre'*.

Mit Recht hat man Sarcey diese Vorliebe für diese beiden Gattungen immer wieder vorgeworfen[21]). — Sarcey geht hier in einer im Grunde richtigen Forderung, ein echtes Theater für die Bühne zu wollen, zu weit. Er räumt diesen inferioren Gattungen in dem Geschmack des Publikums eine zu große Rolle ein, bestärkt die Menge in ihrer Vorliebe für Stücke, die lediglich gschaffen sind *"pour retenir 1500 auditeurs par un seul intérêt, l'intérêt de curiosité*[22]), anstatt ihr die *"futilité de ces bluettes"* vor Augen zu führen[23]). — Der *professeur* in Sarcey versagt hier in der geistigen Kontrolle des Publikums; während er die Menge hätte erziehen, ihren Geschmack bilden sollen, bestärkt er sie hier in einem sehr seichten Geschmack.

Oft kann man beobachten, wie nach Jahren Sarceys Urteil über einen Dramatiker völlig verändert ist. Racine gegenüber konnten wir

---

[21]) Larroumet: *Etudes de critique dramatique* II, Paris 1906 p. 346/7. — Doumic, *Etudes sur la littér. franç.* Paris 1901, 4e série. Les feuilletons de Francisque Sarcey. p. 118. — Dumas-fils, *Entr'Actes I*, „A. M. Sarcey" Paris 1878, Calmann-Lévy p. 322. — Lemaitre: *Les Contemporains* VIII, Paris 1913[8]. Quelques autres billets du matin. p. 263. — Faguet, in: *Petit de Julleville* VIII, *La critique* p. 380.

[22]) Faguet, *Deux Morts*, p. 576.

[23]) Sarcey hatte in dieser Auffassung vor allem in Ad. Corthey *(Le théâtre d'aujourd'hui.* Paris 1893) eine Stütze, u. a. der ebenso das Hauptziel in der Erlangung der 'illusion complete' sieht und daher Ibsens etc. 'tranches de vie' zugunsten des 'mélodrame' und 'vaudeville' für das franz. Publikum ablehnt.

das schon bemerken. Wir wiesen darauf hin, daß er diese Meinungsänderung vollkommen vertrat, daß er sich sogar gelegentlich etwas darauf zugut tat, weil er darin einen Beweis seines eigenen *mouvement*, seiner eigenen lebendigen Erfassung erblickte[24]).

Während so Delavignes *Enfants d'Edouard* in früheren Jahren seinen Beifall gehabt hatten, ist sein Urteil 1882 schärfer. Ueberall entdeckt er *les vers plats, les incorrections de langage, les rimes facheuses, les fausses élégances.* (IV/178).

Victor Hugo.

Umgekehrt ergeht es ihm mit Victor Hugo; obwohl er gegenüber der Kritik der 50er und 60er Jahre Victor Hugos Genie erkannt und verteidigt hat, muß er doch eine Fremdheit dem Werk gegenüber gestehen: *"J'ai longtemps été rebuté des audaces de Victor Hugo"*, gesteht er selbst (IV/179), *"me voilà à cette heure passionné pour le maître"*. Es ist reizvoll, seine Feuilletons über Victor Hugos Dramen durch die Jahre zu verfolgen und zu beobachten, wie langsam das Genie des Künstlers alle Bedenken in ihm überwindet. — Behrens hält sich nur an Sarceys allgemein gehaltene Studie über Victor Hugos Dramen von 1867, wenn er betont, Sarcey sehe in Victor Hugos sämtlichen Stücken mit Ausnahme des *"Ruy Blas"* ‚ganz gewöhnliche Melodramen'[25]), die sich vor allem für Opern eigneten, *("comme un livret d'opéra s'accomode bien de ces impossibilités!")* (IV/3)), daß es dem Dichter vor allem darauf ankam, in Oden und Elegien sein lyrisches Können anzubringen *("Il se prépare, comme un habile librettiste à un compositeur, des airs de bravour, des duos, des trios, des finales"*. (IV/2)).

Schon zehn Jahre später, 1877, erkennt er, daß ihm damals das Gefühl für die eigentlichen Schönheiten Hugos gefehlt habe[26]). *"Cette impression fâcheuse a complètement disparu cette fois"*, bekennt er im Hinblick auf sein früheres Urteil (IV/9) — wie im *"Cid"* erkennt Sarcey in *"Hernani"* alle Vorzüge eines Jugenddramas des Künstlers. Und auch noch in anderem fühlt er sich an *Cid* erinnert: *"Oui, l'on respire, dans cet Hernani le même air de pensées héroiques et de sentiments généreux que dans le Cid de notre vieux Corneille"*. (IV/10).

'Marion Delorme' sieht er dagegen — obwohl *un chef-d'oeuvre de style* — nicht als *chef-d'oeuvre de théâtre* an; *"C'est qu'elle n'a pas les qualités dramatiques"* (IV/14); auch *Le Roi s'amuse* wirkt bei der Lektüre eher als auf dem Theater, wo die zahl-

---

24) „Ce ne serait pas la peine de vieillir, de méditer, de travailler, de faire effort pour demeurer toujours au même point" (IV/179).

25) Behrens, p. 105, a. a. O.

26) Auch für die *Légende des siècles* habe er lange gebraucht, „pour goûter l'incomparable beauté". Erst langes Studium und Vertiefen konnte in ihm, der, wie er sagt, durch eine klassische Erziehung „et ses préjuges universitaires" einen 'goût très étroit' hatte, den Sinn für die Schönheiten öffnen. (IV/7).

reichen Monologe unangenehme Längen bringen. *'Lucrèce Borgia'* dagegen *"fait encore plus d'effet à la scène que je ne l'aurais supposé à la lecture"*. Es ist kein schönes Werk, *"car il n'y a pas de vraiment beau, que ce qui est à la fois simple, juste et puissante"*. (IV/41). — *"Marie Tudor n'est qu'un mélodrame, maladroitement bâti"*, nach Sarceys Meinung, es enthalte *"tous les gros effets des Pixéricourt et des Ducange, sans le mouvement et la naiveté qui distinguent leurs oeuvres"*. (IV/42). *'Ruy Blas'* hat ein ähnliches Schicksal wie *'Hernani'* erlebt. Zuerst stark angegriffen, *"il a suffi d'un demi-siècle pour balayer toute cette poussière de critiques, et 'Ruy Blas' est entré glorieusement dans cette région sereine où planent les véritables chefs-d'oeuvre"*. (IV/49). — *"Ce Ruy Blas, est une merveille de style et de versification"*, heißt es an anderer Stelle. *"Jamais, depuis Corneille et Molière, on n'a parlé au théâtre une langue . . . plus classique"*. (IV/51).

Dumaspère.

Von Anfang an hatte Sarcey dagegen großes Lob für Dumas pères Theater. In ihm sieht er den echten *homme de théâtre;* vor allem besitzt er in hohem Maße *"la maîtresse-qualité du théâtre: le mouvement"*. (IV/94). *"Les personnages vivent et ils vous emportent dans l'élan de leur passion"*. — In seinem *'Henri III'* findet Sarcey die schönsten Theatersituationen; auch *'Antony'*, *'Mademoiselle de Belle-Isle'* und *'La Tour de Nesle'* reißen ihn und das Publikum noch mit durch diesen *don magique du mouvement*, mit dem der Dramatiker versteht, *"d'entraîner où il veut, malgré vous, derrière lui"*. (IV/114).

George Sand.

George Sand dagegen scheint ihm nicht den *don du théâtre* zu besitzen. Sie hatte umso mehr *"le goût de la vérité dans le détail domestique. Elle ajoutait à ce don celui de transformer, d'embellir, d'idéaliser tout ce qu'elle touchait de sa plume d'or; en sorte que le train ordinaire de la vie quotidienne, reproduit par elle revêtait une grâce extraordinaire, et je ne sais quelle charme poétique"*. (IV/200). — Die Vereinigung dieser beiden Qualitäten haben ihren Erfolg immer dann ausgemacht, wenn *"le hasard du sujet choisi par elle les a harmonisées"* (ibid.). In diesem Sinne ist *'Claudie'* ihr bestes Werk.

Mit der Romanschriftstellerin könne sich die Dramatikerin George Sand nicht vergleichen.

Man hat gern George Sands Theater mit dem Sedaines verglichen. Auch Sarcey stellt die beiden nebeneinander: *"Les qualités par lesquelles Mme Sand se distinguait au théâtre, étaient précisément celles qui avaient fait la gloire de Sedaine"*. Aber *"L'endroit par lequel elle l'emportait sur l'auteur du 'Philosophe sans le savoir', c'était la faculté d'agrandir les choses par le style, de les ravir dans les champs sacrés de l'idéal, de les revêtir d'une sérénité lumineuse. Mais où elle était in-*

férieure, c'est que Sedaine avait le don de la scène, l'instinct dramatique. Mme Sand avait plutôt le génie du roman". (IV/201—202).

Musset.

Sarcey verteidigt Musset von Anfang an gegen die Angriffe der Kritik seiner Zeit — besonders von Seiten Anatole Claveaus — die ihm jedes Theatertalent abspricht, und propagiert, daß man seine Stücke auf die Bühne bringe. *"Musset se distingue au théâtre par deux qualités qui sont de premier ordre"*, erkennt er, *"il a reçu de la nature le don du mouvement; mais à cette qualité, Musset en joignait une autre, qui fait le poète. Il avait la faculté d'emporter dans les splendeurs de l'idéal les misères de la vie ordinaire et de créer, en dehors de toute condition, de lieu, d'espace et de temps, des types*[27]*) qui n'en étaient pas moins réels, pour flotter ainsi dans les domaines de l'imagination pure".* (IV/272).

Hier erinnert er an Shakespeare und Molière: *"Cette qualité est si rare qu'à part Molière et Shakespeare, je ne sais guère personne qui l'ait possédée dans la comédie. C'est la marque d'un génie singulièrement original".* (ibid.).

Es gibt nur eines, das Mussets Stücke für das Theater schwierig mache: Musset bringt zu komplexe Charaktere. Camille und Fantasio sind Figuren, die sich schwer im Theater fassen lassen, die einer längeren Vertiefung bedürfen.

Das *génie du théâtre* könne man aber Musset deswegen nicht absprechen. Wie Marivaux besitze er die Leichtigkeit des *"mouvement dramatique et c'est tout le théâtre. Qui n'a pas cette qualité primordiale, peut être un écrivain admirable: à coup sûr, il n'est pas né auteur dramatique. Tenez, prenez Ponsard".* (IV/268).

Ponsard.

Ihm fehlte bei einer *"amour du grand le génie, cet instinct mystérieux". "Son imagination s'échauffait lentement; elle procédait par réflexion plutôt que par grands coups de lumière".* (IV/309).

So kann man seiner *'Lucrèce'* trotz manchem Erfolg nichts Gutes nachsagen: Zwar ist *'Lucrèce' "une oeuvre industrieusement faite"*, aber die Sprache fällt zu oft *"dans le vulgaire et le plat".* (ibid). Die Diskrepanz zwischen Kraft und Aufgabe muß Sarcey abstoßen. — Auch *'Le Lion amoureux'* sagt ihm nicht zu: *"L'ensemble a je ne sais quoi de lâche et*

---

[27]) Mussets Gestalten sind oft wie die Molières Typen: „Clavaroche, c'est le soudard moderne, tous les traits généraux y sont. Clavaroche est un type. Et ce notaire maître André, est ce qu'il n'est pas le patron de tous les imbéciles, faits pour être dupes de leurs femmes! (IV/271). Wie George Dandin, wie der Avare etc. sind hier Typen gezeichnet, die frei von Raum und Zeit Geltung haben.

de mou". (IV/329). *'Agnes de Méranie'* verdient Sarceys Meinung nach noch am meisten Beachtung, *"c'est une oeuvre tout à fait remarquable"*, (IV/309), konstatiert er trotz des geringen Erfolges des Stückes und stellt es neben Cheniers *'Tibère'*.

Balzac.

Neues bringt Balzac mit seiner *'Marâtre'*: Dieses Neue sogleich erkannt und propagiert zu haben, muß man Sarcey als Verdienst anrechnen. *"La Marâtre est le premier essai d'une comédie nouvelle. Elle est une révolution. C'est le réalisme qui prend possession du théâtre"*. (IV/143).

Augier und Dumas fils.

Vor allem aber liegt Sarceys großes Verdienst darin, von Anfang an — entgegen der Kritik seiner Zeit — Augiers und Dumas fils' Größe erkannt zu haben, und unbeirrbar verteidigt er sie gegen die Angriffe Gautiers und wird nicht müde, ihre Besonderheit und Bedeutung für das Theater aufzuzeigen.

Eine Entscheidung, welcher der größere Künstler gewesen sei, ist nicht leicht: *"A qui des deux restera la palme?"*, frägt sich Sarcey einmal 1897. *"Le Gendre de M. Poirier c'est un pur chef-d'oeuvre, le chef-d'oeuvre de la comédie moyenne au XIXe siècle, et il durera aussi longtemps que notre civilisation et notre langue. C'est quelque chose d'avoir écrit un ouvrage destiné à devenir classique; et prenez garde qu'à côté du 'Gendre de M. Poirier' se placent 'Aventuière', 'Philiberte', les 'Effrontes', tant d'autres oeuvres aimables et fortes"*.

"Mais Dumas a pour lui d'avoir, avec la Dame aux Camélias fait une révolution sur le théâtre", und diese *'Dame aux Camélias', qui date de 1852, faisait encore, il y a huit jours, fondre toute une salle en larmes avec la Duse* (1897). *Et que d'oeuvres de premier ordre ont suivi celle-là! Le Demi-monde, la Visite de Noces, le Fils Naturel, que sais-je?"*. (VI/167).

Beide großen Dramatiker haben in den vierzig Jahren nichts von ihrem Erfolg eingebüßt. *"Je ne serais pas éloigné de croire que le Gendre de M. Poirier est le chef-d'oeuvre de la comédie contemporaine"*, schreibt er 1887; *la pièces n'a pas vieilli d'un jour. Il ne s'y rencontre pas une scène ou un mot que l'on voulût retrancher; c'est la belle et égale lumière des oeuvres classiques"*. (V/21).

In le *Fils de Giboyer* lobt er vor allem — wie auch im *Figaro* — daß Augier die latenten Gedanken seiner Zeit aufgegriffen und gestaltet habe. *"M. Augier a mis sur la scène notre état politique et social, comme autrefois Beaumarchais; il a rassemblé, nos idées, nos croyances, nos passions sous des formes vivantes, qu'il a jetées dans un drame plein de mouvement et de vie"*. (V/35).

Es sind dieselben *idées, croyances* und *passions,* die Sarcey empfindet. In Augier spürt er denselben Geist der Bourgeoisie atmen, der ihm selbst der gewohnte ist[28]).

Was Augier vor Dumas voraus hat, ist, daß seine Figuren wirklich leben. *"M. Augier a le don de créer et de faire vivre des personnages. Il n'oppose point l'une à l'autre de froides et sèches abstractions; il met des hommes sur la scène, des hommes qui ne sont pas là seulement pour représenter une idée, mais qui ont un tour particulier d'esprit et de figure, une façon propre d'envisager les choses, des humeurs, des sentiments, des habitudes, où il est facile de les reconnaître".* (V/37).

Man spürt die Spitze gegen Dumas, die dann ganz deutlich wird, wenn Sarcey von ihm sagt: *"Cette absence de types est une infériorité de Dumas; et c'est par ce côté qu'Emile Augier l'emporte sur lui: Maître Guérin, Giboyer, Poirier sont des êtres vivants. Dumas a plutôt remué des idées et fait mouvoir autour de ces idées des abstractions passionnées"* (V/179) und er führt die *'Visite de Noces'* als Spezialwerk dieser Art an.

Aber mit der *Dame aux Camélias* hat Dumas sich einen unsterblichen Namen gemacht. Sarcey ist der Ueberzeugung, daß dieses Werk Dauerwert besitzt, dieses Werk, das sich mit soviel Mühe und Kraft gegen eine Welt von Konventionen, die damals auf dem Theater herrschten, hat durchsetzen müssen, *"la première en date des pièces de Dumas fils — et il pourrait bien se faire que ce fût de toutes celle qui vivra le plus longtemps",* (V/169) denn in seinen Thesenstücken hat Dumas zuviel Wert auf ein *Théâtre utile* gelegt, hat zu aktuelle Probleme behandelt, als daß sie auch noch nach Jahren ihren Reiz haben könnten.

Sarcey ist nicht prinzipiell gegen das Thesenstück. Er propagiert es sogar, wenn die These genug Allgemeinwert hat, durch die Zeit nicht zu leiden und das Stück mit sich zu reißen. (V/174). Wenn Dumas' Thesenstücke so den Mangel haben, zu sehr an ihre Zeit gebunden zu sein, so erkennt Sarcey in ihnen nicht minder *de vrais chefs-d'oeuvres: "Les Idées de Madame Aubray n'en seront pas moins une admirable comédie et Denise n'en restera pas moins un drame fort touchant, quand l'évolution des moeurs achevant son cours les aura vidées de l'intérêt passionné qu'elles excitent aujourd'hui".* (V/177).

Barrière.

Théodore Barrière steht hinter den beiden großen Dramatikern wesentlich zurück. Aber seine *Vie de Bohême* bei der Henri Murger sein Mitarbeiter war, übt noch zu Ende des Jahrhunderts einen großen

---

[28]) Diese Sympathie für Augiers Komödien, resultierend aus einer gleichen Disposition und Grundhaltung der Welt gegenüber, ist von den Beurteilern Sarceys oft betont worden. Vgl. Doumic a. a. O., Larroumet, a. a. O.

Reiz aus. Wenn man sich oft und besonders gegen Schluß hin an die *'Dame aux Camélias'* erinnert fühlt, so wissen zwar viele, meint Sarcey, daß Dumas hier der Nachahmende war, *"mais voilà le diable! l'imitation est supérieure au modèle. Dumas a tué Barrière"*. (V/153). In einem hält Sarcey Barrière für meisterhaft: In der Kunst der Exposition. In wenigen Strichen verstehe er, den ersten Akt zur wahren Einführung zu gestalten.

Sardou.

In Sardou erblickt Sarcey den Erneuerer Scribes: *"Nous avons vu Scribe revivre dans Sardou, un Scribe aussi ingénieux, plus alerte, plus trépidant, d'un style plus vif"*. (VI/168). Sein bestes Werk ist *'La Patrie'*. (VI/44). Sarcey verzeiht ihm jedoch nicht seine Effekthascherei, die bei jedem Schritt zu spüren ist und die eine Vertiefung der Charaktere und Ideen verhindert. *"De caractères il n'y en a pas ombre dans l'oeuvre de Sardou. Ses personnages sont des mannequins . . ."* (VI/45). *"Il ne ménage pas les coups, il passe souvent la mesure"*. (VI/44). — *"C'est qu'avant tout"*, bemerkt Sarcey sehr richtig, *"Sardou cherche le succès du jour"*. (VI/79).

Labiche.

Auch Labiche, *"un des esprits les plus féconds de ce temps* (IV/371)", wirft er vor, zuviel Wert auf den Augenblickserfolg gelegt und seine wirklich großen Anlagen als Lustspieldichter in kleinen *bluettes* verzettelt zu haben. — So bemerkt er etwa anläßlich *'Le voyage de M. Perrichon'*: *"Je suis très fâché contre les auteurs* (Labiche und Martin) *de cette aimable comédie. Ils avaient dans les mains de quoi faire une oeuvre excellente, et qui serait restée au répertoire; ils ont improvisé en courant une spirituelle et amusante ébauche, qui divertira durant quelques mois le public parisien, et tombera ensuite dans l'oubli . . . Il est bien fâcheux que des hommes si heureusement doués, au lieu de concentrer leurs forces sur une seule comédie, . . . s'éparpillent en vaudevilles éphémères"*. (IV/371).

Pailleron.

Eine Komödie größeren Stils erkennt Sarcey in Paillerons *'Le monde où l'on s'ennuie'*, *"ces Précieuses ridicules du XIXe siècle. C'est une succession rapide de scènes qui sont toutes des merveilles de raillerie fine ou mordante"*. (VI/168). Hier erkennt Sarcey wieder den echt französischen Fond an espritvoller, graziöser Konversation, der unverwüstlich ist. Er prophezeit diesem Stück *"qui a fait le tour de l'Europe et qui n'a pu, après cinq cents représentations, lasser la curiosité!"* (ibid), einen Dauererfolg auf der französischen Bühne. — Und das heutige Repertoire beweist, daß er Recht hatte.

Meilhac — Halévy.

Ebenso entzückten ihn Meilhac und Halévy mit ihren Komödien und Vaudevilles.

Was er besonders an ihnen hervorhebt, ist die wahre Zeichnung der Frauen und Mädchen, *"prises sur le vif de la réalité, des Parisiennes copiées sur nature, et, si j'ose user de cette métaphore, frappées au millésime de 1868"* (VI/171), und er vergleicht sie mit Marivaux' Frauengestalten, *"qui avait . . . le premier au théâtre, jeté sur les planches la femme de son temps"*. (VI/172). — Und kulturhistorisch seien diese Zeichnungen interessant: Im Vergleich der beiden Frauentypen zeigt sich der Unterschied der Zeiten: *"Les femmes de Marivaux étaient d'honnêtes femmes, qui n'avaient que des vapeurs. Celles de Meilhac ont des nerfs, des nerfs délicats, douloureux, exaspérés; honnêtes presque toujours"*. (VI/172).

Sarcey kann nicht umhin zu bedauern, daß außer *Froufrou* keine Frauengestalt bei Meilhac-Halévy *"une physionomie assez distincte"* habe, *"pour que son nom passât dans la langue et servît à désigner un caractère"*. (VI/173).

Die Originalität der Einfälle, die Beobachtungsgabe, ihr Esprit, ihre *netteté d'exposition* (VI/264) erheben Meilhac und Halévy hoch über die Vaudevillisten der Restaurationszeit[29]).

Wenn später ein Courteline oder Gandillot oder andere mit ihren kleineren heiteren Vaudevilles Sarceys Begeisterung hervorrufen, so muß man diese oft übertriebenen Lobesausbrüche als eine Reaktion gegen den Naturalismus ansehen, dessen finstere Anschauung vom Leben ihm allen seinen Anlagen nach unsymphatisch war und sein mußte.

Becque.

Man hat oft Sarcey als großen Gegner Becques hingestellt; Mirbeau behauptet sogar, Sarcey habe durch seine vernichtende Kritik Becques produktives Schaffen gehemmt[30]). Becque[31]) selbst polemisiert in recht häßlicher persönlicher Weise gegen Sarcey, wirft ihm den Mißerfolg seiner Stücke vor, (wie später Zola es tun wird) und behauptet, daß er das Publikum absichtlich gegen ihn einnehme.

Wer wirklich der schuldige Teil in diesen Feindseligkeiten war, dies läßt sich erst sehen, wenn man einmal Sarceys Urteile über Becque

---

[29]) „Il y a plus d'originalité, plus d'esprit, plus d'observations, plus de théâtre en un mot, dans la moindre bluette d'un Meilhac que dans tout le répertoire des Picard de la Restauration". (VI/242).

[30]) O. Mirbeau: *Gens de théâtre*, Paris 1924. Flammarion p. 12—20, 185—92, 197—204.

[31]) H. Becque: *Souvenirs d'un auteur dramatique.* Paris 1895. Bibliothèque artistique et littéraire.

durchsieht[32]). Hier kann man leicht feststellen, ob und in welcher Weise Sarcey das Publikum beeinflußt hat. Und man ist erstaunt, fast immer hier bei aller Kritik anerkennende Worte zu finden:

Juni 1870. (anläßlich *'Michel Pauper'*) schreibt Sarcey: *"L'animal (Becque) a du tempérament. C'est un esprit mal équilibré, mais puissant, et dont les excentricités attirent. L'auteur a un bel avenir devant lui, s'il veut écouter quelques conseils . . .".*

Nov. 1871. (anläßlich *'L'Enfant Prodigue'*): *"M. Becque est né pour le théâtre".*

Jan. 1880 . . . *"Cette conversation a un tour assez piquant, car rien de ce que signe M. Becque n'est insignifiant".*

1882 (VI/348 f.) lesen wir über die *'Corbaux'*: *"Le premier acte est charmant . . . un prologue excellent . . . Je n'hésite pas à dire que quelques-unes des scènes sont touchées de main de maître".*

Am 28. 12. 1885 heißt es anläßlich der *'Parisienne'*: *"Avec quel plaisir j'ai revu sa pièce; je comprends bien aujourd'hui les défauts de ce diable d'homme; mais voilà . . . j'en ai senti le charme, et je l'avoue tout uniment, parce que, après tout, comme disent les bonnes gens en mon pays, il n'y a pas d'offense. Que voulez-vous? J'ai été ravi, mais là, tout à fait ravi".*

Aus diesen Urteilen geht soviel guter Wille hervor, Becques Eigenart zu würdigen, daß von einem absichtlich feindlichen Urteil von Seiten Sarceys nicht die Rede sein kann. Auch Souday verteidigt diese Ansicht in seinem Aufsatz: *"Un auteur et un critique"*, wo er ausschließlich Becque die Schuld gibt, sachliche Mißverständnisse in häßlichster Weise in die persönliche Sphäre gezogen zu haben[33]).

Was Sarcey an Becque auszusetzen hat, ist vor allem der finstere Pessimismus, der den Dingen ein falsches Licht gibt. So fängt er mit einer Darstellung des Genies Becques an, um forzufahren: *". . . . mais à côté, que de choses fausses et poussées au noir. Car Becque a un génie morose, qui le porte à ne voir que les laideurs, et à les exagérer encore".* (VI/350).

Oder: *"Ce Becque a la main dure; il croit faire plus vrai en étant plus âpre et plus cynique. Mais non, dans le monde où nous vivons, les vilains sentiments se dérobent sous une phraséologie aimable; les actions les plus lâches se parent de beaux semblants de délicatesse".* (VI/352).

Daß solche, aus einer gesellschaftlichen Atmosphäre geborenen Anschauungen der Höflichkeit Becque in seiner Suche nach den ungeschminkten Wahrheiten abstoßen mußten, können wir — von deutscher Seite aus — besser verstehen als der Franzose, dem diese

---

[32]) Wir mußten hier zum Temps selbst greifen, da in der Auswahl der Feuilletons von Brisson, den Q. A. d. Th., nur wenige Kritiken Sarceys über Becque angegeben sind.

[33]) Souday sagt von Becque: „Une inimité personnelle s'était exprimée sans ménagements dans les polémiques retentissantes" (p. 340 Souday, *Un auteur et un critique, Becque et Sarcey* in: 'La Quinzaine', 1er Juin 1899).

"phraséologie aimable", diese "beaux semblants de délicatesse" Gewohnheit und Gebot geworden sind.

Aber immer wieder spürt man den Willen Sarceys anzuerkennen: *"Ces articles sont merveilleusement écrits, je le reconnais"*, sagt er von der *'Parisienne', "tout pleins de mots profonds, quoique d'une brutalité voulue et d'un cynisme cherché"*. (VI/365). — Becque hat ein wirkliches Talent für das Theater und darauf weist Sarcey immer wieder hin. Das versöhnt ihn und läßt ihn — trotz mancher Brutalität im Detail — an Beques Kunst glauben. Anders dagegen bei Zola.

Zola und das naturalistische Theater.

"Zola s'est trompé: ou il n'est pas né pour le théâtre, ou il n'a pas encore trouvé sa voie", beginnt er den Feldzug gegen Zolas naturalistisches Theater. (VII/1). (Vgl. auch VII/73).

Zwar hat Sarcey große Bewunderung für Zolas Romane[34]), aber er wehrt sich gegen *ces incongruités brutales*, die ihm *insupportables à la scène* sind (VII/26). *"C'est à lever le coeur"*. (VII/28).

Zudem weist Sarcey Zola überall ein Abgleiten von seinem Programm: eine konventionslose Wirklichkeit darzustellen, nach. Zola romantisiert, idealisiert genau so wie die Romantiker, die er so verpönt, nur sind seine Helden ideal-grausame Gestalten. Zola kann auf dem Theater gar nicht von den Konventionen los, so sehr er auch von einem *théâtre sans convention* spricht. Immer wieder ertappt ihn Sarcey dabei: *"O convention! te retrouverais-je partout dans les drames de Zola!"* (VII/29—30).

Mit diesen Hinweisen will Sarcey Zolas Programm 'ad absurdum' führen und ihm zeigen, daß es praktisch undurchführbar sei und an der Realität scheitern müsse.

Zolas, ja auch der Goncourt Theater bringe in seinen aller Imagination entkleideten Dramen nichts als klägliche Melodramen, die hinter D'Ennerys Theaterkunst noch zurückstehen, (vgl. etwa VII/51) und unterscheide sich darin von dem wirklichen Theater Becques.

Und nicht nur Zola, sondern allen Anhängern der neuen naturalistischen Schule gegenüber hat Sarcey den gleichen Vorwurf[35]). Aber er betont, daß es sich bei ihm nicht um einen Einfluß auf das Publikum oder, umgekehrt, um eine Beeinflussung von Seiten des Publikums handelt. Jeder reagiere ganz spontan gegen diese neue

---

[34]) „Personne n'admire plus que moi ses grandes qualités d'observateur et d'écrivain. Il n'y a pas, depuis dix ans, un seul de ses volumes, dont je n'aie parlé . . . avec toute la sympathie que mérite un si prodigieux labeur. Je ne saurais donc être suspect de partialité contre l'auteur des 'Rougon-Macquart'. J'oserais même dire que j'ai plus d'une fois été obligé de rompre avec certaines traditions de l'école à laquelle j'appartiens, pour comprendre et pour louer les oeuvres d'Emile Zola". (VII/26).

[35]) Vgl. VII/412; VIII/241, 248, 278, 362 etc.

Richtung, die allem französischen Klarheitssinn ins Gesicht schlagen muß: *"En France, dans cette patrie de la clarté et de la belle humeur, il nous faudrait faire violence à tous nos instincts et à toutes nos habitudes d'esprit pour goûter l'ennui, qui s'exhale de ces oeuvres sombres"*. (VIII/309).

Wenn die *J e u n e s* es sich zum Programm machen, das Publikum nicht im Theater amüsieren zu wollen, ist es klar, daß dieses Publikum keine günstige Meinung von dem Theater der *Jeunes* habe: *"Ces Messieurs des nouvelles écoles nous répondent que l'on ne doit pas venir au théâtre pour s'amuser"* und er fährt fort: *"à la bonne heure! Mais on n'y viendra bientôt plus du tout, si ça continue"*. (VIII/309).

Sein ganzer Optimismus muß sich gegen dieses dunkle und brutal gezeichnete Theater auflehnen, gegen diese *"c o m é d i e r o s s e"*.

Wohl weiß er Antoine Dank für sein mutiges Unternehmen, die Gründung des *Théâtre Libre*[36]), und voll Interesse verfolgt er die Neuigkeiten des Repertoires, voll Freude entdeckt er hie und da ein vielversprechendes Talent, einen *'don du théâtre'*.

Und man muß anerkennen, daß Sarcey trotz seiner ablehnenden Haltung innerhalb der *'Jeunes'*, die im 'Théatre Libre' ihre ersten Aufführungen erlebten, die wirklich großen Dramatiker erkannt hatte: François de C u r e l, Eugène B r i e u x und Georges C o u r t e l i n e.

"J'estime infiniment le talent de M. de Curel, j'ai beaucoup aimé les Fossiles, qui me semblent encore aujourd'hui propres à fournir une longue carrière si l'auteur y pratique quelques retouches indispensables". (VII/394).

Diese Retouchen beziehen sich vor allem auf die theaterlichen Elemente, denn *"de Curel ne sait guère le métier"*. (ibid.).

In B r i e u x erkennt er sofort den großen Dramatiker. *"C'est de bon, d'excellent théâtre"*. (VIII/58). Seine besondere von Anfang an von ihm betonte Leistung erkennt er darin, *"(qu')il s'attaque toujours à des questions sociales, qui sont d'un intérêt actuel, et (qu')il s'efforce de les présenter sous forme dramatique"*. (VIII/25). *"Le Berceau"* zeige trotz mancher Unebenheiten den künstlerischen Menschen: *"Jamais, depuis Dumas, on n'avait exposé avec plus de maîtrise le sujet d'une pièce à thèse"* (VIII/63), und er verbreitet sich lange über dieses Stück, dem man von Seiten der Kritik so ungnädig begegne: *"Mais il me semble qu'on a été si injuste pour elle! J'y avais pris un intérêt si passionné et puis, j'aime le talent si loyal et si sobre de Brieux. Il pense et fait penser"*. (VIII/75).

---

[36]) VIII/242—43: „Il faut d'abord paier à M. Antoine le juste tribut d'éloges qui lui est dû. Quelque jugement que l'on porte sur les pièces qu'il nous a données, nous prendrons avant tout plaisir à confesser qu'elles ont été curieusement choisies . . . ai-je besoin de dire que nous suivrons toutes les représentations avec une curiosité et une sympathie bien vives?"

Courteline weiß er durch einen geschickten Vergleich treffend zu charakterisieren: *"Il y a dans tout ce qu'écrit Courteline un fond de vérité et de critique sérieux; c'est le procédé de Molière, quand il écrivait ses farces: Le médicin malgré lui ou les Fourberies de Scapin"*. Seine Komik beruht auf einer *observation juste, "ce n'est pas de la fantaisie en l'air"*. (VIII/154). Und Sarcey ermuntert ihn, sein Talent für *"une pièce qui sera faite"* zu gebrauchen, *"qui peut se jouer sur un véritable théâtre"*. (ibid.).

Wo es sich um wahres Theater handelt, hat Sarcey auch für die Dramatiker des *Théâtre Libre* anerkennende Worte, wie wir sehen konnten; auch einzelne kleinere Begabungen zeigt er auf: Bei Georges Ancey, Pierre Wolff, bei den Autoren des Lustspiels *Tante Léontine*, M. Boniface et M. Bodin, erkennt er wirkliche Theaterbegabung und sieht in ihnen Fähigkeiten, die zu Hoffnungen Anlaß geben können. (VIII/257, 282 ff., 287 ff., 301).

Umso heftiger aber wendet er sich gegen die gewaltsamen Brutalitäten der *comédie rosse: "Jamais je n'ai mieux senti que cette fois"*, schreibt er anläßlich eines Stückes von Georges Lecomte, *"combien font fausse route les jeunes écrivains, amoureux de pessimisme, qui ne voient dans la vie que ce qu'elle a de pénible et douloureux, qui n'ont d'autres ambition que de dégager au théâtre ce qu'ils appellent la tristesse des choses"*. (VIII/309). Auch *'La Prose'* von Saladin gehört hierher und viele andere: *"C'est une suite de brutalités voulues, il semble que chacun des personnages s'évertue à lâcher en plein visage au public ce qui peut lui être le plus désagréable ou lui sembler le plus vilain"*. (VIII/251, vgl. VIII/256 etc.). Und später heißt es: *"Comment veut-on que nous nous plaisions jamais aux visions tristes qu'enfantent les imaginations des peuples du Nord embrumés d'un brouillard froid et morne? Il peut se faire qu' Ibsen et ses congénères charment des Norvégiens et des Allemands: En France, dans cette patrie de la clarté et de la belle humeur, il nous faudrait faire violence et à tous nos instincts et à toutes nos habitudes d'esprit pour goûter l'ennui qui s'exhale de ces oeuvres sombres"*. (VIII/310).

Ibsen.

So findet man als sein Hauptargument gegen Ibsen und Hauptmann, daß ihre nördlich-germanische Finsterkeit und Verworrenheit dem heiteren klaren französisch-lateinischen Genie nicht liege; daß es einen direkten Zugang dazu nicht gebe für den Franzosen.

Von der *Wildente* schreibt er: *"Mais, mon Dieu! que tout cela est peu clair! La pièce . . . est obsurce, elle est inconhérente; elle est insupportable"* — aber er muß anerkennen: *"Mais il s'en dégage (à la réflexion plutôt que sur le premier moment) une impression profonde"*. (VIII/344).

Er ahnt wohl die Größe Ibsens und seine Originalität, aber besonders dort, wo seine Gestalten ans Symbolhafte grenzen, wo sie ihre klare Faßlichkeit verlieren, erkennt er ihnen jegliche Eignung für das

Theater ab und wehrt sich vor allem als Franzose gegenüber dem Nordländer, der die Symbolik auf das Theater bringt. *"Je ne comprend pas grand'chose aux drames d'Ibsen, en général, et en particulier à ceux qui sont symboliques"*. (VIII/346).

Bei aller Achtung für Ibsens Originalität glaubt er, entgegen den *Jungen* nicht, daß seine Kunst und die seiner deutschen, belgischen und französischen Nachahmer sich lange in Frankreich halten wird. — *"L'avenir — un avenir très prochain — dira qui de nous a raison"*. (VIII/347).

Er wirft Ibsen vor allem vor, seinen Stücken erst am Ende die Erklärung zu geben, sodaß man gezwungen sei, fünf Akte lang *"à tâtons vers une étroite lacune"* zu gehen, *"d'où tombe un filet de lumière qui jette une lueur incertaine sur les ténèbres du sujet . . . Il paraît que c'est l'usage en Norvège; nous autres qui sommes des fils de la race latine"*, betont er wieder, *"nous préférons qu'on nous mette d'abord au courant"*. (VIII/348). Auch bei der *'Dame de la Mer'* schreibt er: *"Il nous est impossible d'entrer dans ces sentiments si brumeux et si bizarres"*. (VIII/351).

Aber er zieht Ibsen weitaus einem Björne Björnson vor, der den Franzosen nichts Neues bringen könnte. Ibsen ist zum mindesten originell: *"Il est autre. Il donne la sensation d'un théatre dissemblable"*. Ja er hat sogar eine gewisse *"poésie et le goût de l'idéal"*, die in ihm den großen Künstler erkennen lassen. (VIII/377).

Gerhart Hauptmann.

Auch in Gerhart Hauptmann erkennt Sarcey den originellen Künstler. Was er bei ihm ablehnt, ist die *fatalité*, die über den Handlungen des Stückes liegt. Die Menschen können nicht selbst kraft ihres eigenen Willens den Lauf der Dinge bestimmen: *"C'est la situation qui fait mouvoir les hommes, ces marionettes moroses d'une implacable fatalité"*. (VIII/388).

Ganz und gar unverständlich bleibt ihm und dem französischen Publikum *'Hanneles Himmelfahrt'*. *"Ce sont des visions incohérentes du rêve"*, (VIII/398), mit denen er nichts anzufangen weiß.

Für Strindberg hat er unter den *Hommes du Nord* am meisten Verständnis.

Maeterlinck.

Für Maeterlinck fehlt Sarcey wieder der *goût du symbole*. Er erkennt, daß Maeterlinck etwas ganz Neues will: *"Vous venez au théâtre pour y être intéressé, amusé ou touché; c'est le vieu jeu, cela; on y vient communier sous les espèces du symbolisme. Le théâtre, dans la nouvelle école, est un mur sombre derrière lequel il se passe quelque chose de mystérieux. Vous apercevez par intervalles, à travers une fente, une ombre qui se coule en murmurant des mots énigmatiques etc."*. (VIII/412). Und später: *"On sort de ces ténèbres parfaitement abruti"*. (VIII/422).

Schließlich bricht der Unwille gegen die einzelnen *snobistes* durch, die diesem Theater so sehr huldigen: *"Si Pelléas et Mélisande avait été signée d'un nom français, on ne l'aurait pas jouée sans doute. — On commence à nous ennuyer terriblement avex ces exhibitions dithyrambiques de génies belges, norvégiens ou suédois, quand nous avons chez nous tant de gens de talent, que l'on affecte de mépriser et de blaguer. C'est du pur snobisme"* (ibid.). So schreibt Sarcey 1893.

Rostand.

Ende 1897 erlebt er dann noch die große Freude, in Rostands *'Cyrano'* auf französischer Seite ein Meisterwerk begrüßen zu können, das die französische Bühne von den *brouillards du Nord* befreit. *"Le 28 décembre 1897 restera, je crois, une date dans nos annales dramatiques. Un poète nous est né, et ce qui me charme encore davantage, c'est que ce poète est un homme de théâtre, . . . et ce qui m'enchante plus encore, c'est que cet auteur dramatique est de veine française. Il nous rapporte du fond des derniers siècles les vers de Scarron et de Regnard; il le manie en homme qui s'est imprégné de Victor Hugo et de Banville; mais il ne les imite point; tout ce qu'il écrit jaillit de source et a le tour moderne"*. Und er sieht hier die Ueberwindung des nordischen Theaters: *"Quel bonheur! quel bonheur! Nous allons donc être enfin débarrassés et des brouillards scandinaves et des études psychologiques trop minutieuses, et des brutalités voulues du drame réaliste. Voilà le joyeux soleil de la vieille Gaule qui, après une longue nuit, remonte à l'horizon"*. (VIII/223/24).

'Cyrano' bringt alle Qualitäten, die dem Franzosen im allgemeinen am Theater gefallen und die er besonders für das Theater fordert. *"Il est aisé, il est clair, il a le mouvement et la mesure"* (ibid.).

Klarheit und Ordnung, Maß, Bewegung und Esprit sind Sarceys Hauptforderungen an das Theater. Hier findet er sie alle noch zuletzt vereinigt, die er im einzelnen hie und da gefunden und lobend hervorgehoben hat oder deren Abwesenheit ihn besonders in der *Comédie rosse* und bei den *Etrangers* zu einem ablehnenden Urteil bestimmt hat.

Hier findet er auch den brillierenden Vers, der dem Franzosen so zutiefst liegt und der ihn immer wieder auch bei seinen Klassikern gefangen nimmt. *("Le vers! le vers! Il n'y a que cela au théâtre, au moins pour le drame"*. (VII/120)).

Seine Kritik an Rostands *'Cyrano de Bergerac'* ist gleichsam die Quintessenz seiner literarischen Urteile.

V. Schluss:
Sarceys Bedeutung als Theaterkritiker.

Wenn wir nun zum Schluß versuchen wollen, Sarceys Bedeutung als Theaterkritiker aufzuzeigen, so werden wir zunächst zu untersuchen haben, was er in der Theaterkritik Neues brachte gegenüber seinen Vorgängern, wo er ihnen ev. glich und was ihn von seinen Zeitgenossen unterschied.

1. Sarcey und seine Vorgänger und Zeitgenossen.

Wir kennen die Situation der Theaterkritik, in die Sarcey hineinkam, als er 1858 das Feuilleton an der *Opinion Nationale* übernahm. Wir kennen ferner die verschiedenen kritischen Anschauungen seiner Zeitgenossen, die wir an gegebener Stelle zum Vergleich anführten.

Von seinen Vorgängern ist es vor allem Geoffroy, an dessen Auffassung von den Aufgaben des Theaterkritikers, an dessen Art und Form Sarceys Theaterkritik erinnert, neben Grimm und Diderot, an den man sich gelegentlich bei Sarcey gemahnt fühlt. Es ließen sich manche Parallelen zwischen Sarcey und Diderot aufzeigen. Aber kann man von Beeinflussung sprechen? Gewiß ist, daß Sarcey Diderots theaterkritische Schriften kannte, wie aus manchen seiner Feuilletons hervorgeht. (z. B. I/189 ff., II/391, V/111 etc. etc.). Er hatte sich des öfteren mit Diderots Theorien auseinandergesetzt. (ibid.)[1]). Aber wie wir aus den Untersuchungen von Sarceys Theaterkritik ersehen konnten, sind seine Ansichten und Forderungen folgerichtig aus seiner Kunstauffassung gewachsen, durch seine Weltanschauung bestimmt. Sie sind etwas durchaus ihm Eigenes, Selbstgewonnenes, und ihr Werden haben wir verfolgen können.

Was ihn mit Diderot verbindet, ist das gleiche Interesse und die gleiche Wirklichkeitsnähe, aus einem Maximum von *bon sens* kommende Haltung allen Fragen des Theaters und der Theaterkritik gegenüber.

---

[1]) Er wirft Diderot vor, zu sehr als Theoretiker zu sprechen, zu wenig der Praxis nahe gewesen zu sein. Diderots' *Père de Famille'* gehöre zu den 'oeuvres parfaitement illisibles' und seine Theorien „n'auraient abouti à rien, s'il ne s'était pas rencontré un homme de génie qui n'était point critique . . c'était le fils d'un maçon: Sedaine, qui écrivit, sans se douter de ce qu'il faisait, le drame bourgeois qu'avait rêvé Diderot: 'Le Philosophe sans le savoir'." (I/192)

Auch bei Geoffroy kann von Einfluß nicht die Rede sein, denn die Berührungspunkte liegen mehr in der persönlichen Haltung, dem *métier* des Theaterkritikers gegenüber als in programmatischen Punkten. Jeder in sich zeigt die Züge einer eigenwilligen originellen Persönlichkeit. Der gleiche Ernst für Dinge des Theaters, die gleiche Gewissenhaftigkeit und Bemühung für die *'infiniment petits du théâtre contemporain'*, das gleiche Interesse für Fragen des Theaters und der Interpretation[2]). Für Geoffroy wie auch für Sarcey war die Forderung an das Stück, die ihm zugrundeliegende Absicht erfüllt zu haben. War ein Stück der *qualité essentielle* nachgekommen, nämlich zu interessieren, so hatte es nach Geoffroys und Sarceys Meinung seinen Zweck erfüllt. *"Célestine et Faldoni intéressent; donc la pièce a rempli son objet"* (Débats, 16 juin, 1812), heißt es bei Geoffroy; und genauso geht Sarcey vor, wenn er ein Stück als ein in sich Ganzes an sich selbst mißt. Es ist jener *sens du relatif*[3]) der beiden Kritikern gemeinsam ist. —

Auch in der Form der Theaterkritik kann man Aehnlichkeit feststellen: *"C'est la même variété, la même abondance, la même verve intarissable — avec cette nuance que Geoffroy aime le trait et la formule, tandis que M. Sarcey est plus copieux et familier"*, konstatiert Des Granges, wenn er zu Ende seines Buches über Geoffroy Ausschau hält, wo in der zeitgenössischen Theaterkritik Züge an Geoffroy erinnern. Von einer genauen Kenntnis Geoffroys herkommend, mußte auch ihm mancher ähnliche Zug zwischen den beiden Theaterkritikern auffallen, die gleichsam wie zwei solide starke Pfeiler zu Anfang und Ende des 19. Jahrhunderts, jenes *siècle hypercritique* stehen. Hier hört allerdings der Vergleich auf, denn während Sarcey dem Theater zur Aufgabe macht, *émotion* und *amusement* zu verschaffen, verpönt Geoffroy ein solches Theater, das nur dem Amusement dienen will. Der Ernst für das Metier des Theaterkritikers, das Geoffroy mit Sarcey verbindet, ist bei den Nachfolgern Geoffroys nirgends zu finden gewesen, wie wir sahen[4]).

---

[2]) „D'esprit aussi clair que Geoffroy, aussi informé, aussi courageux, aussi attentif, peut-être plus honnête, car la probité littéraire de Geoffroy a été suspecte, plus bienveillant surtout . . . il conquit le public du premier coup," vergleicht Faguet in seiner *Histoire de la Littérature Française*, p. 446 S. & G.

[3]) Es war uns interessant, diesen 'sens du relatif' sowohl im Urteil Des Granges' über Geoffroy einerseits, als auch an einer Stelle des Nekrologes Lemaitres über Sarcey andrerseits (wörtlich) erwähnt zu finden; und wir sahen darin eine Bestätigung unserer Auffassung, „Cet élargissement du goût, ce sens du relatif, nous le voyons surtout apparaître dans les feuilletons consacrés à l'explication du répertoire". (a. a. O. Des Granges, p. 147) und Lemaitre über Sarcey: „Il avait au plus haut point le sens du relatif, qui est le sens historique lui-même". (p. 26).

[4]) Als Einziger könnte, wie Faguet meint, de Biéville vom *Siècle* als sehr gewissenhafter — allerdings unbedeutender Kritiker genannt werden. *(Revue de Paris* III/568 ff. Becque etc).

Im Gegenteil, wir haben beobachten können, wie mit Jules Janin die *Chronique Théâtrale* völlig ins feuilletonistische Plaudern ausartet, in eine graziös-manierierte Causerie, wie Jules Janin das Theaterstück lediglich als Ausgangspunkt für eigene Phantasien benützt, wie er weit eher modegebundener Journalist als ernsthafter Theaterkritiker ist[5]). Dieser Ernst wird auch nicht mehr in ähnlichem Maße bei den Zeitgenossen Sarceys zu finden sein. Wir führten Stellen an, wo Sarcey Lemaitre den Vorwurf macht, sich nur um die chefs-d'oeuvre zu kümmern u. die ganze mittelmäßige Produktion einfach zu ignorieren (I/294). Auch Anatole France sieht sich durch keinerlei Pflicht dem Publikum gegenüber gebunden. Er überläßt sich einem freien Kunstgenuß, einer Freude am Schönen[6]), und sein Urteil unterrichtet daher mehr von dem Menschen, der dahintersteht, als von dem zu behandelnden Werk. Und gerade dies macht für uns den Reiz sowohl seiner als auch Lemaitres Theaterkritiken aus.

Faguet und Larroumet läßt sich der Ernst der Kritik zwar nicht absprechen, aber ihre Kritik ist, auch wo es sich um Theater handelt, weniger bewußte Theaterkritik als literarische Kritik schlechthin. Bei ihnen besteht nicht das Interesse für die Besonderheit des dramatischen Genres. Was Faguet und auch später Larroumet von Sarcey so stark unterscheidet, ist, daß sie nicht bewußt für ein Publikum von Theaterbesuchern schreiben, daß sie ihre Kritik in Form und Inhalt nicht dem Niveau des Publikums anpassen, wie Sarcey das tat, wenn er extra stark unterstrich, um in knappen schlagenden Worten zu treffen (vgl. III/60), sondern daß sie eine ihrem Intellekt entsprechende Analyse geben, die sich um möglichst große Objektivität bemüht. Und doch könnte man von einer sehr persönlichen Einstellung der Kritik bei Faguet sprechen; er nähert sich dem Schriftsteller intuitiv mit einer gewissen *sympathie intellectuelle*. Er fühlt sich in das Kunstwerk ein: *"La critique"*, sagt er einmal *"est un don de vivre d'une infinité de vies étrangères"*.

Um den Unterschied zwischen Fagu e ts und Sarceys kritischen Vorgehen darzutun, haben wir einmal kurz den Plan einer Kritik skizziert, die ein jeder von ihnen über *"Polyeucte"* geschrieben hat. — Wir wählten gerade ein klassisches Werk und speziell Polyeucte, weil hier jeder der beiden Kritiker in seiner Besonderheit klar zu fassen ist.

Faguet beginnt mit einer Betrachtung über das *drame religieux*, um einen Vergleich des *Polyeucte* mit anderen Stücken Corneilles folgen zu lassen. Sodann spricht er über die Schwierigkeit des Kernproblems des Stückes, gibt darauf eine Analyse der Handlung, knapp, von der Hauptidee ausgehend, und eine psychologische Analyse der Charaktere, dann eine kurze Uebersicht über die Geschichte *Polyeuctes* in der Meinung

---

[5]) vgl. auch seine *Profession de foi*, a. a. O.

[6]) „J'aime mieux sentir que comprendre" (Vie litt. II, 191). Es gibt für ihn nur ein „doux étonnement devant la beauté des choses" *(Vie Litt.* II, Préf. XIII),

Frankreichs, um durch die Schilderung der verschiedenen Arten der Auffassung des *Polyeucte* uns den wahren Sinn der Tragödie nahe zu bringen; und zum Schluß zeigt er in einer persönlich einfühlenden Interpretation der Tragödie ihren wahren Wert, ihren ewigen Wert.

Und wie geht Sarcey vor? *"Polyeucte, en dépit de son sujet, tiré des légendes de Rome, de son allure hautaine et sobre, de son goût d'idéal, est un drame moderne, où s'agitent toutes les passions de la vie contemporaine"*. (III/50). Und er beginnt mit seiner Transpositionsmethode, bringt die Figuren der Pauline, des Polyeucte etc. dem Publikum nahe: *"Mais Pauline, c'est vous, c'est votre fille, c'est votre amie: ce qu'elle exprime, vous l'avez senti, ou le sentirez un jour. Son histoire est la vôtre, . . . c'est l'éternelle histoire de toutes les femmes* . . . etc. — Und nun folgt nach der Erwähnung der Hauptidee des Werkes[7]) eine Wiedergabe des Inhalts, die zugleich mit kritischen Hinweisen erfüllt ist.

Das Vorgehen beider Kritiker ist grundverschieden. Faguet geht als intellektuell Untersuchender an das Werk. Er setzt eine genaue Kenntnis der Dinge bei seinen Lesern voraus. Seine Analyse ist an ein Publikum von geistig Geschulten gerichtet, die er auf interessante Probleme aufmerksam zu machen wünscht; die er selbst zum vertieften Studium anregen will. Nicht einmal an die sogenannte Schicht der Gebildeten richtet er sich, sondern an die literarisch Interessierten, Erfahrenen. Man kann sagen, er spricht als *académicien* zu seiner studierten Hörerschaft. —

Sarcey dagegen wendet sich bewußt an ein Publikum *de tous les jours;* an das gleiche Publikum, das auch seine *Conférences de l'Odéon* besucht. An die, die im Theater den *genre de l'amusement* sehen. Er steigt bewußt hinab, um das Werk Corneilles seinen Lesern näher zu bringen, um sie, die so leicht die Klassiker als veraltet und zu Pathosgeladen zur Seite legen, für das klassische Theater zu gewinnen, indem er ihnen das Große und Ewige in dem Werk zeigt. — In sehr feinen Einzelanalysen breitet er so ein lebendiges Bild der Tragödie aus, der Tragödie vor allem als *du théâtre*. — Die intellektuelle Verarbeitung ist für ihn Voraussetzung: sie geschieht in ihm und für ihn selbst. — Das Publikum soll nur ein vereinfachtes Resultat erfahren, die *essence*.

Wenn auch Larroumet betont, Sarcey sei für ihn das Vorbild in der Kritik gewesen[8]), so ist doch in Larroumets Kritik wenig, was an Sarcey gemahnt; vielmehr erinnert seine Theaterkritik an die Faguets; auch ihn interessiert nicht mehr nur das Werk an sich als Theater, das ein Publikum emotionieren soll, sondern literarisch-psychologische Fragen treten bei ihm — ähnlich wie bei Faguet — in den Vordergrund.

---

[7]) Faguet in *Deux Morts*, a. a. O. p. 573, sagt: „Il allait droit au principal sujet, à l'idée maîtresse de l'oeuvre".

[8]) *Critique dramatique*, II/335.

2. Sarceys Originalität.

So steht also Sarcey in seiner Kritik unabhängig von anderen Kritikern da: seine Theaterkritik erinnert allenfalls in der Haltung und in der Form an Geoffroy[9]), aber sie ist zugleich in Geist und Ausführung etwas Neues, Einmaliges. Lemaitre betont: *"Ceux qui parcoureront ses feuilletons des premières années — alors que Gautier, Janin, Saint-Victor écrivaient à côte de lui — concevront que Sarcey fut vraiment nouveau à son heure. Il a été original ... il est certain, que jugeant au théâtre (du moins la plupart du temps) comme la foule, mais cherchant avec une sincérité sagace, pourquoi il jugeait ainsi, il a été amené à créer en France la critique expérimentale, tout simplement".* (I/26).

Hier hat, wie Lemaitre mit Recht betont, Sarcey eine ganz neue Methode in die Theaterkritik eingeführt. Schon zehn Jahre früher, 1889, finden wir bei Lemaitre: *"Sarcey a été réellement un novateur en critique dramatique. Je le sais, j'en suis sûr ayant été obligé de lire, pour parler d'eux, les volumes de Geoffroy et de Janin, et ayant eu à parcourir, une autre fois, les trente années de feuilleton de M. Francisque Sarcey. J'ai donc où comparer. J'ai vu que, le premier, Sarcey avait eu l'idée de juger constamment les pièces, non comme les choses écrites, mais comme des oeuvres dramatiques, et de rechercher expérimentalement les règles particulières à l'art du théâtre*[10]).

Besteht also Sarceys Originalität einmal in der sogenannten *"critique dramatique expérimentale"*, so vor allem in seiner nur auf das Theater beschränkten dramatischen Kritik *"Comme critique dramatique"*, sagt Faguet, *"il a acquis la plus grande gloire. Il a accompli dans cette province de la critique une révolution. Quand il entra dans la critique dramatique aucun critique dramatique ne faisait de la critique dramatique ..."* und weiter *"Sarcey vint et il raconta les pièces et il raconta avec clarté. Ce fut sa première, son essentielle qualité. Il fut raillé; il s'obstina; le public lui en sut gré". (Deux Morts,* a. a. O. p. 574).

Dieser *critique dramatique expérimentale* einerseits, und jener dramatischen Kritik, die sich vor allem für das Theaterelement, weniger für das literarische, interessiert, andererseits, sowie der *"manière de raconter une pièce avant de la juger"*[11]) liegt ein gemeinsamer Zug zugrunde, der zutiefst in dem Wesen Sarceys begründet liegt: das hohe Ethos des sozial Verpflichteten, seinen Mitmenschen, die von ihm Klärung verlangen, zum Verständnis zu verhelfen[12]), den Dramatikern

---

[9]) Auch an Fiorentino kann man sich bei den ersten theaterkritischen Versuchen Sarceys erinnert fühlen. Nach und nach kommt jedoch immer stärker seine persönliche Eigenart zum Ausdruck.

[10]) *Contemporains* VIII, Paris 1913[8], 13 nov. 1889 p. 262/63.

[11]) Faguet, *Propos littéraires,* 2e série, 1904; vgl. Castets, Revue encyclopédique, 24. juin 1899, Francisque Sarcey p. 481.

[12]) Interessant ist hier ein Brief Dumas fils' an Sarcey, der in dem Kritiker genau wie bei sich selbst, als Endzweck seines Wirkens

wichtige Fingerzeige zu geben zum Erfolg und den Schauspielern in ihrer Interpretation behilflich zu sein.

Dieses Ethos des Leitenden und Beratenden hat ihn, wie wir sehen konnten, oft etwas weit getrieben. Wir konnten ihm nicht immer folgen, wenn er, allerdings mehr theoretisch als in der Praxis, dem Publikum einen allzugroßen Platz einräumte[13]). Wir haben erkennen müssen, daß sein Vorzug für ein wirkliches Theater, das sich vor allem in seiner Vorliebe für die Genres des Melodramas und Vaudevilles zeigte, oft zu weit geht; daß er oft, von dem hohen Willen zu führen und zu raten beseelt, sich zu Aussagen hinreißen läßt, die uns wie eine Entgleisung anmuten mußten.

Wir haben beobachten können, daß er, besonders im Gegensatz zu Brunetière, nicht nach den Regeln urteilen, sondern Gesetzmäßigkeiten beobachten wollte, (I/124: *"Non pas les règles de bien écrire, mais des lois . . ."*). Wir müssen mit Doumic sagen: *"Il ne songeait pas, que ces lois doivent êtres souples et pouvoir s'élargir. Un genre . . . qui ne se transforme pas, est un genre mort"*[14]).

Die Grundlage dieser Enge haben wir in Sarceys Standpunkt, von dem aus er an die Theaterkritik heranging, zu suchen. Es ist die Frage, ob dieser Standpunkt, nämlich als Journalist einem Journalpublikum Anregungen und Erklärungen zu bieten, ein Standpunkt, der nicht der Originalität entbehrt, so einfach und offenbar er auch zu sein scheint, ein wertvoller und für die Erkenntnis des Theaters fruchtbarer ist. Ob nicht in dieser Absicht, für die Menge ein offenes Ohr zu haben, eine Gefahr der Vulgarisierung der Gesichtspunkte, der Verengung des Urteils liegt:

Vom Standpunkt der literarisch-ästhetischen (und künstlerischen) Kritik ganz gewiß. Den Aesthetiker (und Künstler) wird nie die Wirkung auf die Menge, sondern die Originalität des künstlerischen Genies interessieren. Der Aesthetiker wird aber auch — wie wir im Falle Gautier sahen — alles, was nicht dramatische Spitzenleistung ist, als einer Behandlung unwürdig verachten.

Der echte, das Theater liebende Journal-Theaterkritiker dagegen wird immer etwas von der leicht populären Art Sarceys an sich haben, die nicht ohne Gefahren für sein Urteil ist. So kann man in unserem Fall sich des Vorwurfs Sarcey gegenüber nicht erwehren — und vor

---

die soziale *utilité* erkennt: „J'estime autant votre talent que votre caractère, vos critiques que vos louanges; vous avez, comme moi, quoique vous en disiez, la manie d'être utile . . . et voilà pourquoi et comment, en étant tous les deux d'un avis opposé, nous devons être tout prêts de nous entendre". (Dumas fils, *Entr'actes* I. à M. Sarcey, Paris 1878, Calmann-Lévy p. 337.)

13) Diese Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis, nämlich ein in der Idee viel rigoroseres Fordern als er es in Wirklichkeit tat, hat auch Doumic beobachtet, wenn er sagt: „L'oeuvre critique de Sarcey vaut mieux que ses idées critiques". a. a. O. 119.

14) *Etudes sur la litt. franç.* P. 1901. *Les feuilletons de Fr. Sarcey* p. 115.

allem Doumic hat dies betont — daß Sarcey auf Grund seiner Popularität und durch seine ablehnende Haltung dem *Théâtre Libre* und den *Jeunes* gegenüber in den letzten Jahren seiner Kritikertätigkeit fortschrittshemmend gewirkt habe. Anstatt das französische Publikum, das mit einer traditionellen Abwehr gegenüber allem Neuen, besonders wenn es von außen kommt (Ibsen etc.), reagiert, zu erziehen und für die neue Richtung zu gewinnen, gibt er diesem Publikum Recht, denn er kann selbst als *'Français de France'* kein Verhältnis zu den neuen Dramatikern gewinnen, sieht in ihren Werken etwas seinem Wesen zu Fremdes, um ihnen mit reiner Sympathie begegnen zu können.

Sein Sinn für *clarté, beauté* und *raison,* für eine geordnete Weltordnung wird durch die dunkle, zum Teil symbolische Dichtung eines Ibsen und seiner Nachahmer verletzt; in der pessimistischen Haltung der Naturalisten, ihren unerbittlich grausamen Stoffen, sieht Sarcey etwas Theaterwidriges. Wir konnten feststellen, daß Sarcey vollkommen aufrichtig ist in seiner Ablehnung; daß er kraft seiner Veranlagung nicht anders urteilen konnte, hätte er nicht aufhören wollen, er selbst zu sein. Becques und Zolas Vorwurf, Sarcey schmeichle dem Publikum und habe auch daher diesen allgemeinen Erfolg, der zugleich das Publikum von Zola und Becque fern halte, ist daher unberechtigt und muß aus einem persönlichen Ressentiment verstanden werden. (Vgl. Souday, a. a. O.).

3. Sarceys Wirkung auf das Publikum: Autorität—Popularität.

a) Gehaltliche Gründe:

'Sincérité' — Sicherheit im Urteil — Erfahrenheit. —

Gerade seiner Aufrichtigkeit verdankt Sarcey seinen Erfolg beim Publikum. Dadurch, daß er ehrlich und unbeeinflußbar seine Meinung sagte, glaubte man ihm, vertraute man ihm. Sein Erfolg beim Publikum war ungeheuer: Zola selbst bringt eine Bestätigung: *"On m'a affirmé,* sagte er in seinen *Documents littéraires* über Sarcey, *"que la vente du journal Le Temps montait de plusieurs centaines d'exemplaires chaque Dimanche soir, jour où paraît son feuilleton hebdomadaire"*. (p. 359).

"Aucun, parmi les littérateurs de notre temps, ne pouvait se flatter d'avoir plus de lecteurs que Sarcey et de leur être plus nécessaire. Ses lecteurs comprenaient depuis l'élite intellectuelle jusqu'à la petite bourgeoisie et au menu peuple", sagte Larroumet (I/18). *"Il avait acquis une autorité incomparable et unique. Quant au public, au grand public comme aux délicats, il leur était indispensable"*. (ibid. 23).

Er war der sichere Führer dieses Publikums, seine Feuilletons unterrichteten über das, was das Publikum interessierte. Und man wußte, man konnte sich auf ihn verlassen, denn er ließ niemals seine Leser im Stich.

Er war kein kühl sich abschließender Literat, für den das Publikum nur *des crétins* sind, er stand ihnen nahe, war ihnen vertraut wie ein erfahrener Freund. Seine Feuilletons sagten etwas, ihre soliden Qualitäten flößten Vertrauen ein: Das Publikum wußte, daß hier ein ernsthafter, aufrichtiger, erfahrener Mann sich ganz für seinen Beruf einsetzte, wußte um seine Liebe zum Theater und zum *métier,* spürte, daß das, was er vorbrachte, innerste Ueberzeugung war. *"Je sais fort bien que la qualité que le public estime en moi par-dessus tout, c'est la sincérité"*[15]). Und das Publikum weiß, daß Sarcey, um aufrichtig und unbeeinflußt urteilen zu können, allen äußeren Verpflichtungen aus dem Wege geht, *"n'acceptant jamais une invitation qui pourrait m'exposer à la nécessité de rendre gracieusités pour gracicusités"* (VIII/432—33); es erfährt schließlich, daß Sarcey lieber auf die Ehre der Akademie verzichtet, deren Mitgliedschaft er nicht gegen den Glauben des Publikums an seine Aufrichtigkeit vertauschen will: *"Le public croirait qu'une fois candidat, et plus tard, académicien, si je devais être nommé, je ne puis plus dire la vérité . . . que je ne la dis plus. Je perdrais la moitié de ma force".* (ibid.).

Und Sarcey weiß auch, daß es um die eigene innere Sicherheit getan sein wird, wenn er gesellschaftliche Verpflichtungen zu berücksichtigen hätte. Er muß frei sein können, um seinem Urteil die ganze Kraft, aus sicherster Meinung geboren, geben zu können[16]). Die vollkommene Sicherheit, mit der er sein Urteil aussprach, mußte seinen Lesern imponieren, die nichts weniger verzeihen, als wenn man vor ihnen zögernd oder unsicher im Urteil ist. Sie wußten, daß ein wohlerfahrener *homme de lettres* zu ihnen sprach mit dem ganzen Ernst, den die Sache erfordert.

"Vous êtes surpris", antwortet Sarcey Zola auf seinen Angriff hin (vgl. *Doc. Litt.* a. a. O.) *"de cette influence; vous n'en pénétrez pas les causes; je m'en vais vous le dire . . .*

C'est que sur la question du théâtre je suis très documenté; j'ai subordonné ma vie tout entière au théâtre et l'on m'y voit tous les soirs devant que les chandelles soient allumées . . . Le public le sait, et voilà pourquoi il a confiance. Il saït encore, ce public, que j'ai toujours bonne foi". (VII/65 ff.).

---

[15]) Und weiter heißt es : „Le jour, où j'ai pris la plume en main je me suis juré de donner, sur toute oeuvre passant sous mes yeux, un avis, bon ou mauvais, mais qui sera le mien; et de le donner franchement, nettement . . . au hasard, de ce qui en pourrait arriver. J'ai été fidèle à ce serment; le public a fini par avoir foi en moi, il m'a pris pour ce que je me donnais. Il a cru" (VIII/430).

[16]) Faguet, I/8—9: „M. Sarcey avait cette très grande force de ne jamais douter de lui pendant tout le temps qu'il écrivait son article, ni peut-être après. Jamais un répentir, jamais une hésitation, jamais un 'peut-être' . . . jamais un 'et puis après tout'. Il a été le plus sûr des critiques dramatiques français".

Und seine eindringliche Art zu klären mußte seinem Leserpublikum auch gefallen. Es fand hier genau expliziert und begründet, was ihm selbst unklar im Bewußtsein war, was es selbst im Theater empfunden hat; seine eigene Meinung wurde ihm durch Sarcey bestätigt und erklärt.

In dieser Klärung der *effets*, die ein Stück auf ihn und das Publikum gehabt hatte, ging Sarcey so gründlich vor, bis nach seiner Meinung die *'évidence'* vollkommen aufgezeigt war. *"Ma passion serait de montrer l'évidence; je reprends dix fois, s'il le faut, un développement et ne m'arrête que lorsque je sens qu'il me sera impossible d'être plus clair et plus convaincant"*. (VII/66).

b) Formale Gründe:

Sprache: Causeurton — Lebendige, den Leser einbeziehende Sprechweise — Bons mots — Witz — Esprit — Bilderreichtum — Eindringlichkeit — (Wiederholung, Häufung, Gegenüberstellung) — 'Français de France'.

Und wenn er weiter sagt: *"Je le fais dans une langue de conversation courante dont vous souriez. Je n'ai point de prétentions au style"*, (ibid.), wenn er ein andermal schreibt: *"J'écris dans un journal, c'est-à-dire au jour le jour, disant les choses du jour, dans la langue du jour"*, so weist er bereits auf ein Element hin, das nicht wenig an seiner Wirkung und Popularität ausgemacht haben wird: seine leicht causierende aber zugleich eindringliche und lebendige Sprache, die mehr an eine Unterhaltung als an etwas Geschriebenes erinnert. Er redet mit seinen Lesern; er spricht mit ihnen die einzelnen Punkte durch, nachdem er ihnen, lebendig wie zu einem Gegenüber, die Sachlage klargemacht hat.

Vergleicht man einmal seine *'Conférences'*[17]), so erkennt man, daß seine Feuilletons genau den gleichen Stil aufweisen wie seine Vorträge vor einem versammelten Publikum, mit dem er allzeit in innigster Fühlung stand: einen lebendigen Redestil. Und wir gehen gewiß nicht zu weit, wenn wir eine Beeinflussung des Journalisten durch den Conférencier Sarcey annehmen. Auch hier finden wir immer wieder eine das Publikum einschließende Aussage: Oft beginnt er mit einer Apostrophe an die Leser: z. B.: *"Vous connaissez la structure de la pièce"* (VII/132) oder er redet wie zu Freunden: *"Non, mes amis, vous ne vous douterez jamais comme à cette époque nous eûmes tous la tête tournée"*. (V/1). Immer wieder finden wir solche direkten Anreden *'mes amis'* etc., die ihren Eindruck nicht verfehlten; diese Unmittelbarkeit mußte dem Publikum umso mehr auffallen, als bei Sarceys Vorgängern in der Kritik die Gegenwart eines Publikums ganz übersehen wurde.

Die zahlreichen, in den Text gestreuten *'bons mots'* geben der Sprache Sarceys einen weiteren Reiz. Wenn er sich darüber lustig

[17]) Vgl. bei Lemaître, *Impressions de Théâtre*, a. a. O. Conférences von Fr. Sarcey: II/265, III/73, IV/49, VI/89, IX, 35, 57.
vgl. auch: *Conférences aux matinées de l'Odéon par Francisque Sarcey* etc. 77, Rue de Monge, 1889, sowie seine 'Conférences' über den 'Misanthrope', Revue d'art dramatique, XX 1887, p. 11 etc. etc.

macht, daß die Comédie Française ihr Repertoire selten ändert, findet er den sein Publikum amüsierenden Vergleich: *"La France change plus aisément de ministères que le Théâtre-Français son affiche"*. (I/271). — Oder er wendet ein bekanntes geflügeltes Wort an, um den Schluß der *'Thébaïde'* zu charakterisieren: *"Il ne reste que le confident, et le combat finit faute de combattants"*. (III/127) etc. Auch seine Antwort an M. Veuillot (V/58), den gestrengen Kanzelprediger, ist ein Glanzstück des witzigen Esprits[18]).

Von einem besonderen, bewußt gepflegten Stil Sarceys zu sprechen, wäre nicht richtig. Er causiert zugleich lebendig und eindringlich: Und so sind die Merkmale seiner Sprache eher die des Redners, der treffen will, der überzeugen will. Wir finden daher oft, daß er einen bestimmten Gedanken dadurch verständlich macht und ihm Eindringlichkeit verleiht, daß er ihn von allen Seiten beleuchtet; oder er steigert die Eindringlichkeit seiner Rede durch Wiederholungen, durch Steigerung, durch Häufung, durch knapp pointierte Gegenüberstellungen, wie etwa *"Ce d'Andrésy est bien séduisant. Il est bien séduisant et bien tenace . . . et il presse et il supplie; elle tient bon, non sans peine"*. (VI/266). Oder *"Elles n'ont de forme et couleur que dans l'oeil de celui, qui les regarde; et notre oeil a changé. Oui, notre oeil a changé, et il change tous les jours"*. (III/147). Gleichsam zur Beteuerung wiederholt er es und bestätigt es: *"Oui . . ."*.

Ein andermal drückt er die Länge einer Predigt witzig malend aus: *"Ah! dames, le sermon est long, long est le sermon"*. (VII/117).

Zugleich wußte er seine Anführungen durch eine bilderreiche Sprache zu beleben — soweit Bewußtsein hier überhaupt mitspielt und nicht vielmehr ein instinktives Bedürfnis, von allen *au vol* verstanden zu werden. Und seine Bilder sind immer aus der Atmosphäre des täglichen Lebens gegriffen und für alle faßlich. Schon aus den angeführten Stellen ging es hervor, und man kann die *Quarante Ans de Théâtre* beliebig aufschlagen, auf jeder Seite findet man Beispiele für diesen Bilderreichtum. So etwa VIII/136 *(Doulourеuse* von Maurice Donnay): *"Et puis, tous ces gens-là ont trop d'esprit. On dirait qu'ils sont venus à cette soirée, les poches bourrées de mots de la fin: il y en a de charmants, il y en a qui sont gras; quelques-uns frappés du jour reluisent comme un louis d'or neuf; d'autres sont usés comme de vieux sous. Mais surtout, il y en a trop. Cette poussière de diamant, soufflée au hazard sur l'oeuvre, em-*

---

[18]) Wie lebendig noch heute der Eindruck von Sarceys espritvollem Humor ist, kann man darin erkennen, daß eine bekannte Anthologie, die *La France et les Français* charakterisieren soll, unter dem Kapitel *Esprit français* Sarceys Brief an den Minister anführt, an den er in jungen Jahren, um seinen Bart kämpfend, geschrieben hat, als ein ministerliches Erlaß den Schulamtskandidaten Bartlosigkeit vorschrieb.
(P. Gonneau u. Chr. Sénéchal, La France et les Français, Lyon, Editions Lyonnaises. Paris, Librairie Générale Desforges 1920. p. 335.)

pêche d'en saisir le dessin", etc. — Es sind nicht immer Worte der Schriftsprache, von der Akademie genehmigt, die Sarcey zur Veranschaulichung seiner Ausführungen bringt. Im gleichen Abschnitt finden wir etwa *"le tohu-bohu et le débraille du monde de la finance"*, — kurz darauf *"ce froufrou d'entretiens"* etc. etc.

Wir konnten nur einige Beispiele herauswählen aus der Fülle der vorhandenen, die in jedem Feuilleton zu finden sind und die seine Lebendigkeit ausmachen. Hier erinnert er oft an A. France. Es ist etwas von dem Esprit und der Grazie des 18. Jahrhunderts in ihm zu spüren, das Lemaitre entzückte: *„Par beaucoup de points, par son tour d'esprit, par son style, par ses goûts littéraires, par sa préoccupation de l'utilité commune, même un peu par sa philosophie, il relève de ce 18 e siècle, qu'il aimait tant"*. (I/25). Auch Brisson spricht von seinen *qualités de délicatesse,* seinen *raffinements de grâce* (I/35).

Eine liebenswürdige Eindringlichkeit zeichnet seine Feuilletons aus. Im Causeur-Ton unterrichtet er, läßt an seinen Gedankengängen teilnehmen, *"fait sa classe"*, wie er oft sagt. (III/243). *Professeur et journaliste* will er auf seinem Grabe stehen haben. Als *professeur et journaliste* fühlt er seine lebendige Beziehung zur Umwelt, seine Aufgabe als *professeur et journaliste* ist der Ethos seiner Lebensarbeit.

Als Journalist hat er ein offenes Ohr für die Strömungen seiner Zeit. Faguet nennt ihn *"appelé, par décret nominatif de la Providence à être journaliste. La vocation était chez lui éclatante. Les hommes voulant impérieusement qu'on leur donne l'opinion qu'ils ont, qu'on leur dicte les idées qui sont en eux et qu'on leur apprenne ce qu'ils savent, le journaliste idéal est celui qui sait exprimer avec netteté l'idée qui flotte, un peu indécise, dans l'esprit du public, et renvoyer au public, plus précise et plus arrêtée, la pensée que le public lui a donnée à lui-même. Si Nisard a eu raison en disant, que l'art classique consiste à exprimer la pensée de tous dans le langage de quelques-uns, Francisque Sarcey a été l'auteur classique par excellence"*. (I/8).

Als *professeur* will er seinen Lesern gegenüber eine *classe* bringen[19]), will ihnen helfen, das Theaterstück wahrhaft zu genießen; oft haben daher seine Kritiken etwas Populäres, das durch die Notwendigkeit, *de frapper fort*, um der Wirkung willen, noch verstärkt wird. Als Dokument eines ernsthaften und ungeheuer erfahrenen und sicheren Theaterkenners, der den Nagel auf den Kopf zu treffen weiß, sind sie aber bis zum heutigen Tag noch von Wichtigkeit.

---

[19]) III/243. „Je demande pardon à mes lecteurs de ces formes un peu didactiques et sèches de discussion. Mais je tiens moins, en ces sortes d'analyses, à faire oeuvre de lettré que de démonstrateur scientifique . . . c'est une classe que je fais, un souvenir de mon ancien métier de professeur". Vgl. auch H. Fouquier I/16, 19; Larroumet I/19,20; Zola, *Doc. Litt.* 303, Doumic, *Etudes sur la litt. frçe.* 106.

4. Sarcey und die Theaterkritiker von heute.

Sarcey im Urteil der heutigen Theaterkritiker der 'Chronique théâtrale du Temps': Pierre Mille; Sarcey im Urteil seines Enkels: Pierre Brisson. —

Die *Chronique théâtrale des 'Temps'* bringt immer wieder Zitate des *'bon oncle'*, wie man ihn allgemein nannte, immer wieder findet man ihn angeführt als eine Instanz für theaterkritische Dinge.

Wenn wir bei Lalou in seiner *Histoire de la littérature française contemporaine* in Fragen des Theaters ihn mehrere Male zitiert finden, so geht daraus ebenfalls hervor, wie lebendig er noch gekannt wird. (p. 140/141, 527).

In einem Artikel (über Brunetière) vom 21. Januar 1934 schreibt Pierre Mille z. B. *"... De notre temps ni Sarcey ni Lemaitre sont encore tombés dans l'oubli. Tout le monde se souvient et a conscience que Sarcey était tout le contraire d'une vieille bête: fin comme l'ambre, sous les apparences bourgeoises et mêmes paysan de Danube; et Lemaitre a laissé sa marque: on lit encore Sérénus et ses En Marges, qui d'ailleurs sont délicieux"*. Und Mille konstatiert mit Verwunderung: *"De Brunetière rien ou seulement un nom, vide de contenu"*. Brunetière scheint also vergessen, aber Sarcey lebt.

Hat nun Sarcey einen nachhaltigen Einfluß auf die Theaterkritik ausgeübt? Interessant ist hier eine Notiz seines Enkels, der die Kritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der heutigen vergleicht, um zu dem Resultat zu kommen, daß der kritische Ernst heute vollkommen verloren ist.

In der *Cronique Théâtrale* vom 18. Juni 1934 vergleicht Pierre Brisson die Kritiken Sarceys und Faguets vom September 1897 über *La vie de Bohème* mit der heutigen Auffassung.

Was ihm zunächst auffällt und ihn erstaunt, ist die Objektivität des Urteils: *"Aucune passion, aucune question de préférence sentimentale ou d'ésthétique personnelle: un examen objectif pratiqué par deux grands experts"*. Und etwas weiter heißt es: *"Au fond, la manière dont nous pratiquons la critique aujourd'hui manque tout à fait de sérieux. Ce qui frappe dans ces deux articles, c'est l'extrême attention réservée à une pièce déjà vieillie d'un demi-siècle en 1897 et à laquelle, en vérité, personne n'attachait la moindre importance. Qui de nous, à l'heure actuelle, et par un soir d'été, se montrerait capable d'un pareil effort . . .*[20]). *En*

[20]) Pierre Brissons Theaterkritik unterscheidet sich allerdings wesentlich von der seines Großvaters. Wir können aber in der Kritik Henry Bidous, lange Zeit Kritiker der *Chronique Théâtrale* du *Temps* doch gewisse Aehnlichkeiten im Vorgehen beobachten, die uns an Sarcey erinnern: auch er erzählt, 'raconte et juge à la fois', auch er läßt die Wirkung auf das Publikum in seinem Urteil mitsprechen.

matière de critique le 19 e siècle (dans sa seconde partie) représente quelque chose comme le règne de Louis XIV: une époque de plein soleil, de certitude souveraine et d'autocratie . . . apothéose de la culture professorale. Cette fermeté doctrinaire solidifiait l'art dramatique. La moindre tentative de rupture faisait l'effet d'une explosion. La critique jouait une rôle de première importance".

Dieser soliden, ernsthaften Kritik stellt er *"notre absence relative de sérieux et notre frivolité critique"* entgegen, die mit weniger Schwere beladen, wohl eher die *"voie de la sagesse"* gehe; d. h. sich weniger leicht in ein Urteil verrenne.

Sarcey hätte sich gewundert, seinen Enkel sich gerade der Eigenschaft rühmen zu hören, die er am meisten bekämpfte: der kritischen Leichtfertigkeit. Gerade in seinem Ernst und seiner Aufrichtigkeit in der Kritik sieht Sarcey den Grund für seine Autorität beim Publikum. Seine kritische Gewissenhaftigkeit hat dem Publikum Vertrauen für sein Urteil eingeflößt (VII/65) und in seiner *"profession de foi"* sagt er: *"Je l'ai souvent dit: l'autorité en critique c'est la confiance des autres. Cette confiance, je l'ai gagnée lentement, jour à jour, à force, non de talent, mais d'assiduité et de probité. C'est sur cette idée que j'ai donnée au public de ma parfaite bonne foi, qu'est établie ma réputation et que repose mon autorité . . . Je sais fort bien que la qualité que le public estime en moi par-dessus tout, c'est la sincérité".* (VIII/431).

Aufrichtigkeit der Stimme des Herzens gegenüber zeichnet sein Urteil aus; nicht von außen gewonnene Regeln werden ihm zum Maßstab, sondern aufgefundene, durch Beobachtung gewonnene, durch das eigene kritische Gewissen kontrollierte Gesetzmäßigkeiten[21]).

Sein Werk trägt nicht die Züge theoretischer Reflexionen, sondern sein kritisches Gewissen und Gefühl ist ihm das Entscheidende. Er steht den Dingen nicht wissenschaftlich gegenüber, sondern seine Stellung ist eine persönliche, erlebte. Sarceys Theaterkritik zeigt nicht den Systematiker, sondern eine Persönlichkeit.

Brisson[22]) berichtet, daß zu den letzten Worten, die Sarcey geschrieben hatte, die La Bruyères gehören, über den er eine *Conférence* vorbereiten wollte:

"Tirer de soi tout ce que la nature y a mis, faire le plus large emploi de ses facultés, de ses énergies pour son propre bonheur et pour celui des autres, c'est la fin de la destinée humaine".

---

[21]) Faguet hat das sehr richtig gesehen, wenn er in seiner *Histoire de la littérature française,* p. 447 über Sarcey sagt: „Il n'y a ni règle, ne théorie qui puisse apprendre à quelqu'un à faire un bon ouvrage; mais il y a des observations de bon sens, qui, après une longue pratique de la littérature, peuvent prévenir les littéraires que telle démarche est le moyen probable d'en faire un mauvais, que telle manière de composer 'ôte le plaisir' et empêche le public de vous goûter ou de vous comprendre . . . . Ces règles aussi anciennes que l'art dramatique, M. Francisque Sarcey les a inventées, et c'est un incident assez curieux de l'histoire littéraire."

[22]) Brisson, *Q. A. d. Th.* I/41.

Kaum können Worte besser, kürzer und treffender das Ethos von Sarceys Leben ausdrücken, seine Persönlichkeit beleuchten.

Und wieder finden wir bei La Bruyère einen Ausspruch, der uns den Kritiker Sarceys und zugleich seine Grenzen treffend zu charakterisieren scheint, wenn er von der Kritik sagt:

"La critique souvent n'est pas une science; c'est un métier, où il faut plus de santé que d'esprit, plus de travail que de capacité, plus d'habitude que de génie".

Konnte es nicht ohne Reiz sein, Sarceys Werk zu studieren, so mußte vor allem zweierlei zu einer näheren Kenntnis von Sarceys Theaterkritik interessieren: einmal die Tatsache seiner absoluten Autorität in Theaterdingen, die ihn in gleicher Weise bei Männern wie Lemaitre, Larroumet, vor allem aber bei Faguet zur Instanz werden ließ, wie auf der andern Seite bei dem großen Publikum. Faguet vergleicht sein Werk in seiner *Histoire de la littérature française* mit Lessings *Dramaturgie,* die Sarcey aber erst sehr spät gelesen hat, sodaß von einer Beeinflussung nicht gesprochen werden kann. Und Faguet stellt ihn in die große Linie der *"Scaliger, d'Aubignac, Corneille, Voltaire, Lessing enfin, pour ne pas parler de Schlegel un peu trop inférieur à Lessing"* und sieht Sarceys großes Verdienst darin, nach der Romantik, die alle dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten hat vergessen lassen, *"(que) vers 1860, un homme de bon sens, passionné pour le théâtre, les trouvât de lui-même et inventât la Dramaturgie de Lessing"*[23]).

Aber nicht nur bei Kritik und Publikum[24]) seiner Zeit galt Sarcey als Autorität; wir konnten beobachten, wie — trotz mancher Gegnerschaft — sein Name noch heute als Instanz in Dingen der Theaterkritik genannt wird, daß er noch heute einen lebendigen Klang besitzt, ein Name *qui impose du respect*[25]).

Diesen Respekt für Sarceys Kritikerpersönlichkeit kann man auch in dem kürzlich erschienenen Buch von Pierre Brisson erkennen, in dem er seine theaterkritischen Erfahrungen und Gedanken zusammenfaßt: *Au hazard des soirées. Dix Ans de Théâtre.* (1925—35)[26]).

Hier finden wir (p. 444 ff.) eine ähnliche Gegenüberstellung wie in dem angeführten Feuilleton des Temps: *les contemporains* auf der einen Seite und die Kritik von gestern auf der andern: Francisque Sarcey.

Brisson erkennt und betont, daß die heutige Generation, besonders die Nachkriegsgeneration, von der vor 1900 unendlich weit entfernt ist: die Interessen haben sich völlig gewandelt. Wie immer weitere Gebiete

---

[23]) Faguet, *Histoire de la Littérature Française, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours.* Paris, 1900², Plon-Nourrit. p. 448.

[24]) Faguet *(Q. A. d. Th.* I/8. 10) stellt Sarcey als ein 'centre' dar, „où convergeaient naturellement les sensations, même inexprimées de toute la salle".

[25]) Pierre Mille, a. a. O.

[26]) N R F, Paris 1935, 1er juillet.

den Raum des Journals füllen und rein äußerlich das Theaterfeuilleton eine unbedeutendere Stelle einnimmt, so hat auch innerlich die *Chronique Théâtrale* an Konzentriertheit verloren zugunsten einer größeren Weite. Das Interesse für ein Theater an sich ist nicht mehr da, mit ihm ist jener *enthousiasme incroyable,* jene Freude am Genießen verschwunden. Man ist sachlicher, nüchterner geworden, bemerkt Brisson; die Sprache hat an Straffheit gewonnen, was sie an Charme eingebüßt hat.

Vor allem ist es die Ablehnung einer Kunst, die Illusion der Natur anstatt Natur selbst geben will, die die neue Generation gegenüber der vorherigen auszeichnet. Bei Brisson klingt diese Erkenntnis immer wieder durch, wenn er sie auch nicht so klar formuliert, wie etwa Francis Carco in einem kürzlich erschienenen Artikel: *"Hélas! C'est l'illusion qu'on veut détruire. On s'acharne contre elle: on la traque, on l'immole à la naiveté du pubic. Sans illusion, pourtant, il n'est point d'oeuvre d'art. On a beau faire, le passage du fictif au rêel ne s'opère jamais lui-même"*[27]); wendet Carco sich gegen die Richtung *"qui tend à remplacer l'oeuvre d'art par le document, et la culture, le raffinement, le caractère du genre par un excès de vérité, d'authenticité, de vécu"*.

Carco spricht den Grundgedanken Sarceys hier aus, der den Ausgangspunkt seiner Hauptforderung bildet: Das Kunstwerk muß so gestaltet sein, daß es eine Illusion der Wirklichseit beim Publikum hervorruft; denn *"L'art n'est jamais qu'une imitation de la nature qui donne l'illusion de la nature, justement parce qu'elle n'est pas la nature"*. (IV/253).

Es ist bezeichnend für die Entwicklung des literarischen Journalismus, daß diese tieferen literarischen Betrachtungen, wie sie Carco (u. A.) bringt, nicht im Feuilleton des *Temps* sondern in den *Nouvelles Littéraires* zu lesen sind, denn hier findet man eine Art Fortsetzung der Kritik, wie sie im 19. Jahrhundert im *Temps* und anderen Tageszeitungen gebracht wurden, findet auf einer anderen Basis einen Anklang an jenes Feuilleton des 19. Jahrhunderts, das mit Geoffroy streng sachlich begonnen hatte, mit Jules Janin um die Mitte des Jahrhunderts in seinem leichten journalistischen Charakter auf Kosten der Theaterkritik den Höhepunkt erreicht hatte, und in Sarceys sachlich vertiefter, aber zugleich leicht plaudernder *Chronique Théâtrale* seine Vollendung und seinen Abschluß am Ende des Jahrhunderts gefunden hatte.

---

[27]) *Nouvelles Littéraires,* 7 décembre 1935: 'Prix Goncourt 1935; Joseph Peyré'.

NAMEN-VERZEICHNIS:

(A: Anmerkung)

A
About: 56A
Aicard: 12A
Ancey: 98, 133
Anna, de: 8
Antoine: 103, 132
Aristophane: 53
Aubert, Abbé: 41
Aubignac, Abbé: 44
Auerbach: 16, 17
Augier: 17, 23A, 29, 33 f., 46, 53, 54, 121, 126 f.

B
Bachaumont: 24
Balzac: 36A, 126
Barrière: 127
Bayard: 120
Beaumarchais: 18A, 24A, 67, 71, 91, 115 f., 126, 127
Becque: 8, 12A, 17, 35, 98, 129 f., 142
Behrens: 7, 63, 108, 123
Bergerat: 99
Bernhardt, Sarah: 96, 102A, 104, 105A, 109
Björnson: 134
Boileau: 50, 59
Bonnassies: 18A, 20A
Brieux: 79, 83 f., 99, 132
Brisson, Ad.: 7, 10, 55A, 130, 146, 148
Brisson, P.: 147, 149
Brunetière: 14, 36A, 40A, 44, 51, 55, 58, 61A, 65A, 67A, 71, 79, 87, 92, 120, 141, 147.

C
Caignez: 82
Campistron: 86
Carco: 150
Carré et Desvallières: 99
Castets: 8
Chateaubriand: 99
Charnois: 42
Chénier: 41, 121
Chévrier: 37
Clairon: 38A
Claretie, J.: 8, 107
Claretie, L.: 94
Clément: 40
Collé: 26A
Comte: 33
Contrapel: 37
Coppée: 59, 76, 86
Constant: 26A, 69 f., 70A
Corneille, P.: 16, 24, 31, 37, 53, 72, 77, 83A, 92, 95, 109 f., 122, 123
Corneille, Th.: 37A
Corthey: 35A
Coquelin: 12A, 105A
Courteline: 129, 132
Curel, de: 99, 132
Curtius: 17A, 34A, 59

D
Dancourt: 28A, 81, 120
Défontaines: 40
Delavigne: 86, 99, 123
Delaunay: 105A
Delfour: 51
Diderot: 21A, 23A, 25, 39, 67A, 68A, 71A, 72A, 78A, 101, 120, 136
Donnay: 109 f., 145
Doumic: 8, 14, 15A, 31, 96A, 122A, 127A, 140, 146A
Doucet: 86A
Ducange: 82, 124
Duchosal: 42
Dumas p.: 7, 30, 32, 33, 79, 124
Dumas f.: 12A, 17, 23A, 30A, 33 f., 78 f., 80 f., 82, 84, 122, 126 f., 128, 140A
Duse: 126
Duval: 32
Dulcis: 26A, 70A
Duviquet: 45

E
Ennery, d': 13, 82, 83A, 91 f., 121

F
Faguet: 7, 8, 14A, 34, 49A, 50, 58, 109, 119, 137, 138, 140, 143, 146, 148A, 149
Favart: 119
Fiorentino: 47, 140A
Florian: 24A
Fouillé: 49A, 174A
Fouquier: 8, 146A
Fournel: 27A
France: 55A, 58, 63, 65, 66, 89A, 90, 91, 138
Fréron: 38A

G
Gaiffe: 20A, 22
Gandillot: 129
Gautier: 13, 47, 58, 121, 126
Geiger: 8, 9A
Geoffroy: 20A, 28 f., 40, 42 f., 95, 101, 106, 137, 150
Gide: 18 f., 60A, 84, 92A
Goethe: 97
Goncourt: 27, 28, 28A, 131
Granges, Des: 10, 17, 137A
Gregor: 74
Gresset: 85, 119
Grimm, M.: 19A, 23 f., 26, 39
Grimod de la Reynière: 27A, 28A, 38, 41
Guillemain: 26A
Guizot: 29, 58A

H
Halévy: s. Meilhac
Hatin: 39A
Harville, d': 86A
Hauptmann: 52, 67, 134 f.
Hennique: 78
Hervieu: 98
Horace: 110
Hugo: 19 f., 40A, 75, 94, 110, 123 f.

I, J
Janin: 13, 46 f., 88, 138
Ibsen: 34A, 52, 68, 79, 93A, 133 f.
Imbert: 20A
'Jeunes': 132
Joannidès: 25A, 46

L
Laharpe: 39
Lalou: 147
Labiche: 13, 30, 36, 91, 114, 121, 128
Lanson: 25, 28A
Lavedan: 30, 36, 67
Larroumet: 7, 8, 14, 49A, 55A, 63, 115, 127, 138, 142, 146A
Lemaitre: 8, 14, 17, 23A, 55A, 58, 89A, 90, 140, 144A, 156
La Chaussée: 62
Le Fuel de Méricourt: 38 f.
Le Prévost d'Exmes: 38
Le Vacher de Charnois: 38, 39
Lefranc: 53
Lillo: 21A, 39A
Linthilhac: 20A, 23A
Lothar: 9A

M
Maeterlinck: 134 f.
Marivaux: 22, 41, 114 f., 129
Meilhac-Halévy: 30, 36, 129
Mélèse: 17, 37
Meyer, Erich: 9A
Mercier: 20A, 21A, 22, 27A
Mille: 147 f.
Mirbeau: 8, 129A
Molière: 18, 21, 25, 31, 50, 54, 59, 74, 81, 84, 109, 110 f., 125
Moore: 21A
Mounet-Sully: 109
Murger: 127
Musset: 59, 61, 67, 69, 125

N
Ney: 9A
Neubert: 17A
Nisard: 146
Nodier: 45
O
Ohnet: 71, 75, 80

P
Pailleron: 30, 128
Panckouke: 38

Picard: 98
Piron: 85, 119
Pixéricourt: 122
Prat: 23A
Ponsard: 31, 75, 84, 125
R
Rabelais: 30A
Rachel: 31
Racine: 13, 31, 59, 72, 95, 107A, 120
Regnard: 113 f.
Richepin: 59, 85, 97A
'Rosse', Comédie: 133
Rostand: 36, 59, 86, 113, 135
Rousseau: 27
Rzewuski: 78
S
Sainte-Beuve: 114
Saint-Simon: 33
Saint-Victor: 47, 140
Sand, G.: 69, 75, 98, 124 f.
Sardou: 12A, 120, 128
Scribe: 29 f., 75, 98, 120, 128
Sedaine: 23A, 76, 119, 124
Schnitzler: 34A
Shakespeare: 21A, 59, 61, 70A, 74, 117 f., 125
Souday: 8, 130
Sophocle: 109, 117A
Strindberg: 134
T
Taine: 56A, 58A
Tillet, du: 12A
Theuriert: 8, 94A
V
Veuillot: 53, 145
Vigny: 26A
Villemessant: 56A
Visé, de: 16, 37
Villemain: 58A
Voiture: 47
Voltaire: 22, 25, 44, 50, 118 f., 121
W
Weiß, J-J.: 10
Wittmann: 9A
Wolff, P.: 133
Wolff, Th.: 9A
Y
Yvon: 37
Z
Zola: 12A, 32, 33, 62, 65, 68, 74, 98, 131 f., 142, 143, 146A.

BIBLIOGRAPHIE.

Anna, Luigi de: Francisque Sarcey, Professeur et journaliste, Florence, Bemporad, 1919.

Atlantic Monthly, The: Francisque Sarcey, July 1885, p. 134—36.

Auerbach, Erich: Das Publikum im 17. Jahrhundert, München, Hueber, 1933.

Augier, Emile: Théâtre Complet, Paris, Calmann-Lévy, 1890. 8 t.
Fils de Giboyer, Gendre de M. Poirier, Lions et Renards, Lionnes Pauvres.

Beaumarchais, Pierre, Augustin, Caron de: Le Barbier de Séville, Comédie, Paris, Flammarion, (um 1900);
Le Mariage de Figaro ou la folle jurnée, Paris, Hachette 1853.

Beaume, G.: Parmi les vivants et les morts, Paris 1922.

Becque, Henry: Oeuvres Complets, 1—7. Paris, Crès, 1924—26: Les Corbeaux, La Parisienne.

— „ —: Souvenirs d'un auteur dramatique, Bibliothèque artistique et littéraire, Paris, 1895.

Balzac, Honoré de: Mercadet, Nilsson, Paris 1908.

Behrens, Heinrich: Francisque Sarceys Theaterkritik, Greifswald, Diss. 1911.

Belis, Alexandre: La critique française à la fin du XIXe siècle, Paris, Gamber, 1926.

Bernheim, Adrien: Trente Ans de Théâtre, 1ère, 4e séries, Paris 1903 f. (1ère s.: Charpentier 1903; 4e s.: Lemerre 1908).

Bonnassies, J.: Auteurs dramatiques de la Comédie-Française, Paris, Dentu, 1874.

— „ —: Les Spectacles Forains et la Comédie-Française, Paris, Dentu, 1875.

Bookman, The: Francisque Sarcey, July 1899.

Bordeaux, Henri: Ames modernes, Paris, Perrin, 1895.

Barrière, Th. u. H. Murger: La vie de Bohème, Paris, Calmann-Lévy, 1869.

Brieux, Eugène: Le Berceau, Paris Stock, 1899.

Brisson, Adolphe: Portraits intimes, Paris, Armand Collin, 1894, 1ere série.

— „ —: Les Livres de Sarcey, Compiègne, Menecier, 1900 (Paris, Imprimé pour les amis des Livres).

— „ —: Nekrolog, Quarante Ans de Théâtre, 8 vol. Bd. I/33—41. 1900—1902. (Abgekürzt: Q. A. d. Th.)

Brisson, Pierre: Chronique Théâtrale du Temps, 18 juin, 1934.

— „ —: Au hazard des soirées, 10 ans de théâtre, Paris. NRF 1935.

Brunetière, Ferdinand: Essais sur la littérature contemporaine, 1892, Calmann-Lévy, Paris.

— „ —: La loi du théâtre, (Préface zu Noel-Stoullig: Les annales du théâtre et de la musique, Paris, 1893, 19. Bd.)

— „ —: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: L'evolution de la critique depuis la renaissance à nos jours. Paris, Hachette, 1898. (cours prononcés à l'Ecole Normale Supérieure.)

— „ —: Les époques du théâtre français. Paris Hachette, 1896 (Conférences à l'Odéon).

— „ —: Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 tomes 1890—1907, VII.

— „ —: L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle, 2 tomes, 1894, II.

Brunetière, Ferdinand: Questions actuelles, Paris, 1906.
— „ —: Nouvelles questions de critique, Paris, 1890.
— „ —: Balzac, 1906, Paris.
— „ —: Sur les chemins de la croyance, Paris, Perrin, 1904.
— „ —: Questions de critique, Paris, Calmann-Lévy, 1897.
Castets, Henri: Francisque Sarcey, in 'Revue Encyclopédique' 24 juin 1899, IX, p. 481—87.
Claretie, Léo: La Presse au XIXe siècle, in Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, Paris, Collin, VIII. 1899.
Claretie, Jules: Nekrolog (Q. A. d. Th. I/1—6).
Clément: Journal littéraire, 15 mess. IV (3 Juillet 1796).
Constant, Henri Benjamin, de Rebecque: Wallstein, tragédie en vers d'après Schiller, précédé de quelques réflexions 'Sur le théâtre allemand'. Genève, J. J. Paschoud, 1809.
Copeau, Jacques: Etudes d'art dramatique. Critiques d'un autre temps. Paris, Nouvelle Revue Française, 1923.
Coppée, François: Severo Torelli, Paris, Lemerre, 1884.
Corneille, Pierre: Oeuvres, Ed. Marty-Laveaux, Paris, 1862.
— „ —: Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, Oeuvres I.
Corthey, Ad.: Le théâtre d'aujourd'hui, Paris, 1893.
Critic, The: July 1899: Francisque Sarcey.
Curel, François de: Les Fossiles, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
Curtius, Ernst Robert: Brunetière, Straßburg, Trübner, 1914.
— „ —: Frankreich I. (Curtius-Bergsträßer): Die französische Kultur, Eine Einführung. Deutsche Verlagsanst. Stuttgart 1930.
Delfour, Abbé L. Cl.: La religion des contemporains. Essais de critique catholique, 2e série, Paris 1903. 'Le Sarcey des familles'.
Désfontaines: Observations, Paris 1741, XXV.
Destouches, (Philippe Néricault, dit): Préface du Glorieux, 1732.
Diderot, Denis: Oeuvres Ed. Assézat et Tourneux, Paris, 1875—79, 20 vol.; VII, VIII.
Doumic, René: Les origines du théâtre contemporain, Conférence faite au Théâtre de l'Odéon, le jeudi, 13 janv. 1890. (Extraits du correspondant).
— „ —: De Scribe à Ibsen, Paris, Perrin et Cie, 1893, Préf. Le théâtre d'idées.
— „ —: Essais sur le théâtre contemporain. Paris, Perrin et Cie, 1905, Préf.
— „ —: Le théâtre nouveau. Paris, Perrin et Cie, 1907, Préf.
— „ —: Le théâtre, VII/369; VIII: Le théâtre au XIXe sc. p. 82 f. in Petit de Julleville: Histoire de la langue et de la littérature française. . . . A. Collin, Paris, 1899.
— „ —: Etudes sur la littérature française. 4e série, Paris 1901. Les feuilletons de Francisque Sarcey.
Dumas père, Alexandre: Antony, drame, Paris, Tresse, 1857.
Henri III et sa cour, Tresse, 1840, Paris.
Dumas fils, Alexandre: Entr'actes I. Paris, Calmann-Lévy, 1878.
A. M. Sarcey.
— „ —: Théâtre complet. Avec préfaces inédites. Théêtre des autres. I³, II. Paris, Calmann-Lévy, 1894.
Dame aux camélias — Demi-monde, — Le fils naturel — Denise — Les idées de Mme Aubray — Francillon — Préfaces: Etrangère, Fils naturel, Père prodigue.

Ducis, Jean-François : Oeuvres, Paris, 1826. Othello.
Duchosal: Journal des Théâtres et Fêtes nationales. (1er fruct.; 11—30 brum.; III (1794—95).
Duval, Alexandre : Oeuvres, Paris, 1882, II, Montoni, Préface.
Eloy, Maurice: Critiques d'aujourd'hi. Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1908.
Faguet, Emile : Propos littéraires, I, II, III, Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1903 ff.
— „ —: Propos de théâtre. 1ere série, Poitiers, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903 ff: Racine et Sarcey. — II: 1905; III : '06; IV : '07; V : '10.
— „ — : Notes sur le théâtre contemporain, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1890 ff.
— „ — : Deux morts, Becque et Sarcey. Revue de Paris III, p. 568—86. Paris, 1899.
— „ — : Histoire de la littérature française depuis le XVIIe siècle à nos jours. Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900.
— „ — : Nekrolog, Q. A. d. Th. I/7—12.
— „ — : La critique, in Petit de Julleville VIII, Histoire de la langue et de la littérature frçe. . . A. Collin, 1899.
— „ — : La comédie contemporaine. Préf. zu Noel-Stoullig: Annales du théâtre et de la musique, 1897, 23e année Charpentier, Paris.
— „ — : Sur le théâtre contemporain. Préf. zu A. Séché & J. Bertaud: L'évolution du théâtre contemporain. Paris, 1908, Mercure de France.
— „ — : Préface zu Q. A. d. Th. II: La Comédie, Ausgabe von 1924.
Favart: Mémoires et correspondances, Paris 1808, II.
Fouillée, Alfred : Psychologie du peuple français. Paris, Félix Alcan, 1921[6].
Fouquier, Henry : Nekrolog. Q. A. d. Th. I/13—17.
Fournel, V. : Curiosités théâtrales anciennes et modernes, Paris, Garnier, 1878.
Fournier, Edouard : Introduction zu Marivaux, Oeuvres, Théâtre complet, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, 1878.
France, Anatole : Vie littéraire, I, II, III, IV. Paris, Calmann-Lévy, 1888 bis 92.
— „ — : Le jardin d'Epicure. Paris, Calmann-Lévy, 1895.
— „ — : La vie en fleur, Paris, Calmann-Lévy, 1922.
Gaiffe, F. : Le drame en France au 18e sc. Paris, A. Collin, 1910.
Gazette de France, Paris, 1812, (12 juin).
Geiger, Ludwig : Francisque Sarcey. Literarisches Echo, 1. Jahrgang, Heft 18; 15 Juli, 1899, p. 1133—38.
Gleichen-Rußwurm, A. v.: Geselligkeit, Sitten u. Gebräuche, 1789 bis 1900 (1910).
Gide, André : L'évolution du théâtre, conférence prononcée à la Libre Esthétique de Bruxelles, le 25 mars 1904 (in Nouveaux Prétextes, Paris Mercure 1930, p. 7 ff.)
— „ — : De l'importance du public, conférence prononcée à la cour de Weimar, le 5 août 1903. (in Nouveaux Prétextes, Paris, Mercure 1930, p. 28 ff.)
Geoffroy, Julien-Louis : Cours de littérature dramatique, Paris, Blanchard, 1825[2], 6 vol.
(Außerdem wurden verschiedene Jahrgänge der 'Journal des Débats' eingesehen; abgekürzt: Débats; ebenso einzelne Nummern der 'Année littéraire'.)

Granges, Charles-Marc Des : Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire. (1800—14). Paris, Hachette et Cie, thèse, 1897.
— „ — : La Comédie et les Moeurs, sous la Restauration et la Monarchie de Juillet (1815—1845) Paris, Albert Fontemoing, 1904. Collection Minerva.
Gresset, Jean Baptiste Louis : Oeuvres, Paris, Renouard, 1811. 2 volumes, 'Le Méchant'.
Gréard, O. : Francisque Sarcey, Revue pédagogique 1903, t. XLII No. 4. 15 avril.
Gregor, J. : Weltgeschichte des Theaters. 1933. Phaidonverlag. Einleitung. Kap. I.
Grimod de la Reynière : Censur dramatique, t. I, II. Paris, 1798.
Goncourt, E. & J. : La société française pendant la Révolution, Histoire de; Paris, Charpentier, 1904 (Nouvelle édit).
— „ —: La société française sous le Directoire, Histoire de; Paris, Charpentier, (Nouvelle Edition).
Gonneau, P. & Sénéchal, Chr. : La France et les Français. Lyon, Edition Lyonnaise — Paris, Librairie Générale Desforges, 1920. Lettre de Francisque Sarcey (im Kap.: Esprit Français, p. 335).
Grimm, M. : Correspondance littéraire, Paris, éd. Tourneux. 1877—82, 16 vol. VI, VII, X, XII, XV.
Guillemain : Boniface Pointu et sa famille. Paris 1782.
Guillemot, Jules : L'évolution de l'idée dramatique chez les maîtres du théâtre de Corneille à Dumas fils. Paris, Perrin 1910.
Hatin : Histoire politique et littéraire de la Presse en France. Paris, 1859 bis 61. 8 vol. III. Poulet-Malassis & de Broise.
Hatzfeld-Meunier : Les critiques littéraires du XIXe siècle. Paris, 1894.
Hettner : Geschichte der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts.
Heine, Heinrich : Französische Zustände. (Werke, 12. Teil. ed. Pissin-Valentin. p. 47 ff. — Deutsches Verlagshaus, Bong & Co. Berlin—Leipzig—Stuttgart—Wien.
Henry, F. : Critique au jour le jour. Paris, 1887.
Hugo, Victor : Préface de Cromwell. ed. Prof. Dr. E. Lommatzsch, Berlin, 1920.
— „ —: Oeuvres, Ed. Hetzel Quantin et Cie. 1889: Hernani — Marion de Lorme — Le Roi s'amuse — Lucrèce Borgia — Marie Tudor — Angelo, — Ruy Blas — Les Burgraves —.
Jan, Eduard von : Wandlungen der literarischen Kritik in Frankreich während der letzten hundert Jahre. Leipzig. Germanisch-romanische Monatsschrift XXI, 5/6, 1933, p. 233 ff.
Janin, Jules : Critique dramatique, Paris, 1875 ff. Librairie des Bibliophiles.
Joannidès, A. : La Comédie-Française de 1680—1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs, Paris, Plon-Nourrit, 1901.
Journal de Théâtre, par Le Vacher de Charnois, Paris 1777—78.
Labiche, Eugène: Le voyage de M. Perrichon, Paris, Librairie Nouvelle, 1868.
La Harpe : Correspondance littéraire, Paris, 1804—07, 6 vol.
Larroumet, Gustave: Etudes de critique dramatique I, II. Paris Hachette, 1906.
— „ — : Nekrolog, Q. A. d. Th. I/18—24.

Larroumet, Gustave: Le 18e siècle et la critique contemporaine. (Leçon d'ouverture du cours de Littérature Française à la Faculté des Lettres à Paris. Le 11 déc. 1891).
Lanson, Gustave : Esquisse d'une histoire de la tragédie française, Paris, 1927.[2]
Lemaitre, Jules: Impressions de théâtre II, III, IV, VI, IX. Paris, Lecène, Oudin et Cie 1887 ff.
— „ — : Francisque Sarcey, Revue Bleue, 1885, 35. p. 610—18.
— „ — : Nekrolog: Q. A. d. Th. I/25—28.
Lefranc, F.: Une préface de M. Sarcey, in Revue d'art dramatique 17, p. 321—32. Paris 1890. (Lefranc spricht über die Préface Sarceys zu Gueullette: Répertoire de la Comédie-Française VI, 1889.
Lesage: Oeuvres complètes, Paris, Renouard, 12 vol. 1821: XI/375 'Turcaret'.
Lintilhac, Eugène : Histoire Générale du Théâtre en France, IV. La comédie au dix-huitième siècle. Paris, Flammarion, 1909.
Lothar, Rudolf : Francisque Sarcey. Nachruf in der 'Wage' (22) 1899.
Maeterlinck, Maurice: Pelléas et Mélisande, Drame lyrique en 5 actes, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1927.
Magyar, Géniusz : Francisque Sarcey, Juni 1899. (Nachruf.)
Marivaux, P. C. de : Oeuvres, Théâtre Complet. Ed. Edouard Fournier, Paris, Laplace, Sanchez et Cie. 1878.
Meilhac-Halévy: La Belle Hélène. Paris, Calmann-Lévy, 1865. La Vie parisienne, Paris, Calmann-Lévy, 1875[3].
Meyer, Dr. Erich : Francisque Sarcey (Nachruf) im Internationalen Literaturblatt (13), 1899.
Mélèse, Pierre : Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV.
— „ — : Répertoire analytique des documents contemporains à information et de critique concernant le Théâtre sous Louis XIV et le Public à Paris. (Beide: Paris, Droz, 1934.)
Mercier, L.-S. : Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique. Amsterdam 1773.
— „ — : Tableau, de Paris, Amsterdam 1782—89. III.
Mercure Juin, 1732 (p. 1414) Mai, 1735 (p. 990) Juin, 1735 (p. 1187) Février 1739 (p. 343).
Mendès, Catulle : La Reine Fiammette, Librairie Théâtrale, Paris, 1899.
Mille, Pierre : Chronique Théâtrale du Temps, 'F. Brunetière' 21 janvier 1934.
Mirbeau, Octave : Gens de théâtre, Paris 1924, Flammarion.
Molière, Oeuvres : Ed. Ad. Regnier-Despois. Paris, Hachette, 1873.
Morf, Heinrich : Aus der Geschichte des französischen Dramas. Akad. Vortrag, gehalt. i. Bern, 11. 2. 1886. Hamburg, Richter 1887.
Montégut: Dramaturgues et romanciers, Paris. Hachette 1890.
Musset, Alfred de : Comédies et Proverbes, I. II. Paris, Flammarion, 1930.
Ney, Emil: (Paris), Francisque Sarcey, Nachruf in der Frankfurter Zeitung (137), Mai 1899.
Neubert, Fritz : Die französische Dramatik, (im Handbuch der Frankreichkunde II) Frankfurt, Diesterweg, 1930, p. 309 ff.
Nouveau Spectateur, Le, ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, dans lequel on a ajouté des ariettes notées, Genéve & Paris (Valade), 1770,3 num.
Nouveau Spectateur, Le, ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, par M. Prévost d'Exmes, Paris. Imprim. de Ph. D. Pierres. 1775. 4 num.

Nouveau Spectateur, Le, ou Examen des nouvelles pièces de théâtre, servant de répertoire universel des spectacles, par une société d'amateurs et de gens de lettres les plus distingués, rédigé par M. Le Fuel de Méricourt, Paris, 1776, 4 num.

Nouveau Spectateur, Journal de Théâtre ou le, servant de répertoire universel des spectacles, rédigé par M. Le Fuel de Méricourt, Paris, 1776.

Nouveau Spectateur, Journal de Théâtre ou le, servant de répertoire universel des spectacles étrangers et de la France, avec des anecdotes et une notice sur les ouvrages des auteurs dramatiques et des musiciens morts et vivants, sur leur vie, et sur ceux des comédiens et danseurs les plus célèbres, Paris, 1770, 10 num.

Observateur des Spectacles, anecdotes théâtrales, ouvrage périodique, Par M. de Chévrier, La Haye, 1762—63. Prospectus.

Ohnet, Georges : Le Maître de Forges. Paris, Ollendorf 1877.

Pailleron, Edouard: Le monde où l'on s'ennuie. Paris, Calmann-Lévy. 1882[2].

Parodi, Mario : Francisque Sarcey, critico del buon senso. Rivista d'Italia, III. 258—65. 1928.

Passeron : Notices sur la vie et les écrits de Geoffroy. Lyon, 1825.

Pellissier, George : Le mouvement littéraire au XIXe siècle. Hachette, Paris, 1912[9].

— „ — : Nouveaux essais de la littérature contemporaine, Paris, 1895.

— „ — : Le mouvement littéraire contemporain, Paris, Hachette, 1901.

Petites Affiches (Annonces, Affiches et avis ou Journal général de France, 1751—90.

Piron, Alexis : La Métromanie. Le Caprice (Oeuvres, préf. de M. Edouard Fournier, Paris, Charpentier et Cie, 1884.

Pontmartin, A. de: Souvenirs d'un vieux critique. Paris, 1885, Calmann-Lévy, VI. Bd.

Prat, Aristide: Le parterre au XVIIIe siècle, La Quinzaine 1er Février 1906, p. 388—412.

Racine, Oeuvres : ed. Regnier-Paul Mesnard. Paris. Hachette, 1865.

Regnard, Jean-François : Théâtre, Paris, F. Didot frères 1845 'Le Joueur'.

Rousseau, J.-J. : Lettre à D'Alembert: Le Théâtre ne corrige point les moeurs. Genève, Amsterdam, 1758,
Nouvelle Héloïse ou Lettres de deux amants, Paris, 1761, 4 vol.

Rostand, Edmond: Cyrano de Bergerac, Comédie héroïque en 5 actes en vers, Paris Fasquelles — La Princesse lointaine, pièce en 4 actes en vers, Paris, Fasquelle. — Les Romanesques, Comédies en trois en vers, Paris, Fasquelle. — La Samaritaine, Evangile en 3 tableaux, en vers. Paris, Fasquelle, 1911.

Sarcey, Francisque : Quarante Ans de Théâtre. Paris, ed. Ad. Brisson, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900—02. 8 vol. (Abgekürzt: Q. A. d. Th. oder im Text einfach nach Band und Seite, z. B. I/100.)

— „ — : Comédiens et Comédiennes, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1878—84.

— „ — : Souvenirs de jeunesse, Paris, Ollendorff, 1885.

Anm. zu Rousseau: benutzte und zitierte Stellen finden sich in der Ausgabe der Oeuvres Complètes von 1823 f, Dupont éd.

1) Lettre à D'Alembert, Le théâtre ne corrige point les moeurs, II/78

2) Nouvelle Héloïse . . ., VIII, 2, 365.

Sarcey, Francisque: Souvenirs d'âge mûr, Paris, Ollendorff, 1892.
— „ —: Journal de jeunesse (1838—58). ed. Adolphe Brisson. Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1903.
— „ —: Comment je suis devenu journaliste. Revue Bleue (Revue politique et littéraire) 1884, 8e série. (II) Paris, p. 321—29, 361—67, 391—97, 464—70, 490—94, 521—27.
— „ —: La foule au théâtre. Revue Bleue (Revue politique et littéraire, 1897, 18 août, p. 345.
— „ —: Le théâtre à Paris. Cosmopolis, 10. 11. 1898, Armand Collin et Cie.
— „ —: L'âme des foules. Revue Hebdomadaire, II, 1897, p. 280 f.
— „ —: L'individualisme, Revue Hebdomadaire, VI, 1897, p. 564 f.
— „ —: zu Dancourt, Théâtre choisi, Laplace, Sanchez et Cie, 1884, Préf.
— „ —: Préface zu Gueullette, Répertoire de la Comédie-Française, VI, 1886, Librairie des Bibliophiles.
— „ —: Conférences aux matinées de l'Odéon, par Francisque Sarcey etc. (Ed. 77 Rue de Monge), Paris 1889.
— „ —: Conférence sur le Misanthrope, Revue d'art dramatique, XX. p. 11 ff. 1887.
— „ —: L'acteur, Revue d'art dramatique 1886. I/pp. 1—13, 65—77.
— „ —: La critique et les acteurs, ibid. 1887. VII/1—11.
— „ —: Le théâtre et les livres, Revue internationale de l'enseignement, 1884, VII/pp. 45—48, 206—16, 305—20, 419—35, 547—63, 639—85, — VIII/pp. 251—64, 335—46, 440—61, 550—63.
— „ —: Conférences: Polyeucte, Revue des cours et des conférences, 1898, VII, 26,75. Iphigénie, ibid, p. 122, Regnard, ibid. p. 400, Voltaire, ibid, p. 699, Marivaux, ibid, p. 419.
Sardou, Victorien: Madame Sans-Gêne, Calmann-Lévy, 1893. — Fédora, ibid. 1882. — Thermidor, ibid. 1891.
Scribe, Eugène: Oeuvres Complètes. Paris, Dentu, 1874—85. (in 5 Serien) La Chaîne, Le Verre d'Eau.
Sedaine, Michel: Oeuvres choisies, 1813, 3 vol. 'Le philosophe sans le savoir'.
Schücking, Levin L.: Soziologie der literarischen Geschmacksentwicklung, Berlin—Leipzig, Teubner, 1931².
Souday, P.: Un auteur et un critique. Becque et Sarcey. La Quinzaine, 1er juin 1899.
Tenarg (Granet), Paul: Nos bons auteurs et nos méchants critiques, (Paralleles dramatiques) Paris, Charnel, 1898.
Theuriet, André: Nekrolog. Q. A. d. Th. I/29—32.
Tissot, Ernest: Les Evolutions de la critique française, Genève, H. Georg, 1890.
Weiß, J.-J.: Trois années de théâtre II: A propos de théâtre. Paris 1893. Calmann-Lévy.
— „ —: Le Théâtre et les moeurs. Paris, Calmann-Lévy, 1889.
— „ —: Autour de la Comédie-Française, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
Wittmann, Carl: Francisque Sarcey. (Nachruf). Neue Freie Presse (1247,6) Juni 1899.
Wolff, Theodor: Francisque Sarcey. (Nachruf). Feuilleton des Berliner Tageblattes (250), Mai 1899.
Voltaire, Oeuvres: Théâtre, ed. Moland, Paris, Garnier, 1877—83, 50 vol. in —8°.
Zola, Emile: Le Naturalisme au Théâtre. Paris, 1903. Charpentier.
— „ —: Documents littéraires, Paris, Charpentier, 1881.

Lebenslauf.

Als Tochter des verstorbenen Chirurgen, Dr. Friedrich Straus, und seiner Gattin Alice, geb. Frohmann, in zweiter Ehe verheiratet mit dem Bankier Ernst Horkheimer, wurde ich am 23. September 1909 in Frankfurt a. M. geboren. Ich besitze die deutsche Reichsangehörigkeit.

Mein Abitur legte ich Ostern 1929 an der Oberrealstudienanstalt der Viktoria-Schule zu Frankfurt a. M. ab, die Ergänzungsprüfung im Lateinischen für eine realgymnasiale Studienanstalt im März 1930 an der Musterschule zu Frankfurt am Main.

Ich studierte von Herbst 1929 bis 1933 8 Semester romanische und englische Philologie in Frankfurt und Heidelberg.

Vorlesungen und Uebungen habe ich besucht von den Herren Professoren und Privatdozenten: Claveria, Fischer, Friedwagner, Glunz, Hatzfeld, Horkheimer, Imelmann, Koelbing, Lommatzsch, Jaspers, Hoops, Milléquant, Olschki, Pastor, Petriconi, Tillich und Vernay.

Allen meinen Lehrern spreche ich meinen Dank aus. Insbesondere weiß ich mich Herrn Prof. Dr. E. Lommatzsch für Anregung und Förderung meiner Arbeit zu Dank verpflichtet.

Lilian Straus-Horkheimer.